

Universidade de Brasília
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

MARIANGELA FERREIRA ANDRADE PRAIA

**“NAS CURVAS DE UMA EMOÇÃO”:
STEPHEN DEDALUS E A ESCRITURA**

Brasília – DF
2014

Universidade de Brasília
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

MARIANGELA FERREIRA ANDRADE PRAIA

**“NAS CURVAS DE UMA EMOÇÃO”:
STEPHEN DEDALUS E A ESCRITURA**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre, elaborada sob orientação do Professor Dr. Piero Luis Zanetti Eyben.

**Brasília – DF
2014**

MARIANGELA FERREIRA ANDRADE PRAIA

“NAS CURVAS DE UMA EMOÇÃO”:
STEPHEN DEDALUS E A ESCRITURA

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, aprovada pela banca examinadora.

Brasília, 31 de março de 2014.

Dr. Piero Luis Zanetti Eyben
Universidade de Brasília — Presidente

Dr. Mark David Ridd
Universidade de Brasília — Membro Externo

Dr. Elga Pérez Laborde
Universidade de Brasília — Membro Interno

Dr. Cristina Maria Teixeira Stevens
Universidade de Brasília — Membro Interno – Suplente

Ao Cacá e à Pilili,
por serem tudo.

AGRADECIMENTOS

A todos que vieram antes, aos que estão por aqui e àqueles que não de vir.

A Agência CAPES/CNPq que fomentou o início dessa caminhada.

Ao Prof. Dr. Piero Eyben por esperar enquanto eu emaranhava os fios todos.

Às minhas crianças que seguiram junto com balões nas mãos.

Aquelas que trouxeram a pipa e

às que puxaram o fio de volta, antes que ele rompesse no azul.

à criança de quem lê isso aqui.

*“e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso
e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa
não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo”.*

Haroldo de Campos

Resumo

PRAIA, Mariangela Ferreira Andrade. *“Nas curvas de uma emoção” Stephen Dedalus e a escritura*. Dissertação de Mestrado. Orientador Piero Luis Zanetti Eyben. Brasília: Universidade de Brasília, 2014, 103 p.

Esta dissertação aborda questões em torno da escritura joyceana. Stephen Dedalus, personagem-conceito assume a escrita do texto e brinca de artífice, dando margem para que o texto trabalhe questões como aspectos de sua criação, uma certa característica de hospitalidade, seus desdobramentos e a reflexão acerca do gênero textual. A hospitalidade derridiana é discutida também sob os olhares da tradução, que se revela enquanto abertura infinda. Nesse ponto o trabalho também discute a relação cíclica texto-leitor-texto e suas leis. A discussão acerca do gênero textual envolve Biografia, Autobiografia, Retrato, Confissão, Diário, Ensaio. Os pactos leitor-autor-texto, o pacto e o espaço biográfico. Por fim, as questões da criação conversam com Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre o plano da imanência, o da composição e o que mais nos importa do personagem-conceitual que é Stephen Dedalus.

Palavras-chave: Stephen Dedalus, Personagem-Conceito, Escritura, Hospitalidade, Gêneros textuais.

Abstract

PRAIA, Mariangela Ferreira Andrade. *"The curves of an emotion" Stephen Dedalus and writing*. Masters dissertation. Supervised by Piero Luis Zanetti Eyben. Brasília: University of Brasília, 2014, 103 p.

This dissertation addresses issues concerning Joyce's writing. The conceptual persona Stephen Dedalus undertakes the writing of the text and acts as an artificer, letting the text work issues such as aspects of its creation, a certain trait of hospitality, its consequences and reflections on genre. Derrida's hospitality, which is also discussed from the standpoint of translation, is revealed as a conceptual opening up. At this point the cyclical text-reader-text relationship and the laws governing it are then discussed. The discussion on genre involves Biography, Autobiography, Portrait, Confession, Diary, Essay; all the possible pacts reader-author-text, and then the biographical pact and biographical space. Finally, the issues of creation converse with Gilles Deleuze and Félix Guattari on the plane of immanence, composition and what matters most importantly, Stephen Dedalus as a conceptual persona.

Keywords: Stephen Dedalus, Conceptual Personae, Writing, Hospitality, Textual Genres.

Índice

<i>ANTES O FIO</i>	10
<i>NA TRAMA DA ESCRITURA</i>	12
<i>AGOSTO DE 2012. TEXTO LITERÁRIO, O HOSPITALEIRO.</i>	16
<i>DEZEMBRO DE 2013. GRAFIAS ÍNTIMAS. GÊNEROS IMPUROS.</i>	37
Tradução de A Portrait of the artist, de James Joyce	55
<i>MAIO DE 2013. IMANÊNCIA E COMPOSIÇÃO: A QUESTÃO DA CRIAÇÃO</i>	76
<i>E NO FIM, A ABERTURA</i>	90
<i>BIBLIOGRAFIA</i>	92
ANEXO	
Introdução ao ensaio A Portrait	98

Ao delinear as páginas que compõem o prólogo, o intuito foi o de introduzir ao leitor deste trabalho sobre o que trataremos durante as entradas que se seguirão. A opção foi de deixar a escrita solta tal qual seria uma leitura leve e breve para, digamos, aguçar o apetite do nosso querido e paciente leitor para o que virá. É claro que o texto seguinte, já não tão leve, pretende expor os argumentos que o constituem e todas as referências anteriormente tangenciadas nesse tal prólogo são devidamente explicadas durante as entradas deste diário. Assim, não espere que eu diga logo no prólogo que o subjétil enlouquecido foi um fio que puxei lá de Jacques Derrida em *Enlouquecer o Subjétil*. Esse prólogo do prólogo serve pra isso: deixar o textinho que se quer delícia do jeitinho dele.

Mas, entradas de diário e não capítulos? Também a forma do texto foi decidida em função de seu conteúdo. As entradas de diário são uma pretensão, pois, de sistematizar de alguma forma um texto que se entremeia todo o tempo e que, confesso, parece muito mais um ensaio. As datas marcam o começo da escrita desses capítulos, ainda que eles tenham sido abandonados por um tempo e retomados todos para uma lapidação de quando em vez e de forma intensa ao final e mais ainda, ainda, que tenham começados a permear o pensamento muito antes disso.

E quanto à estrutura que o texto apresenta? Bom, margear o texto com palavras-chaves deixa ao primeiro contato com ele (aquele mesmo do folhear as páginas) uns fios soltos para que o leitor faça suas amarrações, ao passo que anuncia seus porvires. Já nas páginas da tradução do ensaio resolvi usar o verso das páginas para que os textos se colocassem lado a lado facilitando a vida do estimado leitor que pode querer comparar original e tradução. Vale dizer que não há um cuidado de separar por orações e analisar as minúcias desse texto traduzido, pois que para nós a tradução se abre como horizonte de outras textualidades imbricadas no texto, mas o fio que o conduz é ainda as questões da escritura.

E por fim, ainda sobre essa formatação, os comentários ao ensaio traduzido seguem margeando os textos na tentativa de deixar o próprio Joyce dar o tom por

algumas páginas e que nossa voz fique lá, apenas juntinho no caminho. Mais ainda vale dizer que esse ensaio foi publicado originalmente na companhia de uma introdução escrita por seu irmão Stanislaus, que não foi publicada em português, apesar do ensaio ter sido. O texto nos leva a uma escrita do testemunho e da lembrança com a biografia do nosso autor. Segue também esse textinho traduzido como anexo, apenas para torná-lo nosso.

A necessidade de escrever surge como um desejo intenso. Desejo do tipo que nos mantém vivos. É necessidade porquanto se torna mais essencial que o próprio ar. É um grande clichê dos românticos essa metáfora da falta de ar daquilo que nos é mesmo próprio, mas é também parte do processo perder-se no meio aos sentimentos mais tolos, clichês. Dizer-se sem ar por faltar-lhe a escrita. E o registro que se faz nessas folhas é o registro que a alma pede pra fazer com a vida. A experiência de grafar-se, de retirar cada palavra que vai para as páginas do próprio corpo, sim, do próprio corpo, porque uma vez lida, a palavra se entranha na carne e passa a pertencer a ela, e escrever deixa de ser um ato de grafia simplesmente e passa a ser um ato que envolve: a uma a grafia na própria carne e a duas a *exgrafia*¹, ou a ação de tirar a grafia da pele em que fora grafada, e no nosso caso de transpô-la para o papel. Cada um desses autores lidos no processo passa a fazer parte da teia que constitui a escrita. A escrita é marcada ainda pela vida que acontece enquanto se escreve.

Todo o processo de escrita aqui foi sensível a questões que acometem estudiosos de literatura. No primeiro capítulo, a ideia parte da literatura como o lugar da hospitalidade. Em poucas palavras, é dizer que a literatura nos acolhe. As questões que envolvem esse ato de acolhimento são também problematizadas dentro do texto literário, a questão da violência, de como negar que não somos também violentados à medida que violentamos os textos? Mas numa perspectiva sincera é dizer que o texto está lá para além do que faremos com ele, esperando para nos receber, e se há um lugar em que a hospitalidade absoluta pode ocorrer é, então, o texto literário.

¹ Segundo o dicionário on line Priberam, o prefixo *ex* significa [eis] (prefixo latino *ex-*, .ação de tirar, saída, acabamento, .ação de levar, privação ou negação, reforço) e *grafia* (substantivo feminino - emprego de sinais por escrito para exprimir uma ideia) juntar prefixo e substantivo para exprimir essa ação de tirar aquilo que por meio de sinais foi escrito para exprimir essa ideia de retirar para fora do próprio corpo – a marca dessa escrita que se faz no feminino é importante ainda por uma série de questões que não vêm ao encontro deste trabalho, mas que é preciso marcar.

O exercício infindo da hospitalidade e o pensar as nuances desse ato nos levou pelo caminho da traduzibilidade dos textos e da possibilidade de encontrar na tradução um lugar pra esse exercício. Aqui também a violência foi sentida, e a operação de perdas e ganhos foi medida na justeza que o texto impunha. Percorremos o *falling faintly faintly falling*, dos leves flocos de neve que tanto deram trabalho aos tradutores de “Os mortos”. Tanto porque diante da impossibilidade, a tradução se abre à hospitalidade quanto porque o ato de hospitalidade só pode ser poético, como disse Derrida. Esse conto ganha importância ainda dada a reflexão da morte e do luto que vão voltar com um tanto a mais de clareza, adiante.

E veio o silêncio. E os distanciamentos que o silêncio cria. Veio a falta da palavra escrita pelo excesso de compromisso com ela. Veio uma questão de ritmo que se desdobra lá no terceiro capítulo porque junto com o silêncio veio a música e a transgressão que é a poesia desse Joyce que faz a linguagem ascender a som puro. Nesse entremeio teve o medo do livro furtado. Livro que tanto era objeto de estudo como era sujeito de tudo que se passava. Sujeito não exatamente, subjétil enlouquecido que, lançado nas páginas, projeta-se som no espaço entonação. Tudo isso vivenciando a cada dia um encontrar-se frente ao outro e um experienciar da hospitalidade absoluta com o outro, totalmente outro. Um outro que se colocou com Borges, com Joyce e sobretudo com Derrida. Um outro e uma hospitalidade que se fundamentou no amor. Um ato de acolher com amor, de receber incondicionalmente esse outro que somos nós leitores diante desse gigante que é o texto literário: acolhedor, fraterno, amoroso.

Um acolher de um estranho completamente estranho em casa durante os dias de seminário que o grupo promovia. Um estranho que falava uma língua outra na origem e conhecia a minha e eu, que o receberia também conhecia a dele, mas, para além disso, tinha também uma questão de forma de dizer essa língua, do falar baixo quase sussurrado daquele que estudava Levinas cuja ética a respeito da hospitalidade eu desconhecia. Ainda que ele fosse estrangeiro, estranho e completamente outro, o território era meu. E sem desterritorialização, não há condição dessa hospitalidade ocorrer exatamente. Houve ali uma violência que haveria inevitavelmente. Mas o gesto hospitaleiro anunciou-se e como que feito uma ficha que cai, a aporia derridiana se mostrou de frente.

No ano seguinte, o estrangeiro voltou. Já era conhecido e até afinidades tínhamos. Uns livros trocados, referências compartilhadas, a costumeira hospitalidade que somos acostumados, educados, habituados a oferecer. Ainda os gestos que começaram a vir do inesperado mas que guardavam lastro com um outro gesto hospitaleiro que se deu ainda antes mesmo de toda a discussão teórica, que começou lá por Gabriel Conroy, veio se embolando e parece não vai se esgotar.

Isso de a hospitalidade ter vieses – viés, essa língua oblíqua; linha diagonal de um tecido, sempre em relação a seus fios retos.² – infindos, com as inclusas incursões tradutórias abre o espaço, o campo, a obra; abre o tempo, o tempo do tempo. E ainda aponta pra inevitabilidade de a ter como pensamento intruso nesse trabalho que a princípio não pretendia envolver discussão alguma com a hospitalidade. A intrusão desse pensamento acabou por mudar também a forma com que o trabalho ia se constituindo. A forma que ia sendo pensada desde os gêneros textuais à apresentação visual do trabalho, sua visualização sonora (a apresentação sonora por meio da estrutura sintática), sua paisagem sonora.

Seria inevitável passar por questões que envolvem a discussão do gênero literário, como as que são tecidas no segundo capítulo tal qual aranha, que tecendo seu ninho da morte faz entrever a morte anunciada daquele que sendo seu hóspede será violentado até o exaurir e de quem não guardará o luto. E aí ... é difícil se conter e não deixar a própria grafia marcar o texto de forma voraz. Não deixar a biografia se inserir nas páginas e não querer também escrever adaptando as regras da academia, ficando com o compromisso da escrita. Durante as discussões que se entrelaçaram nesse segundo capítulo, o mundo parecia um confessionário e a cada esquina uma nova confissão. A verdade imbuída no espírito. Um leitor caridoso que cheio de amor pactua em nome da verdade daquela confissão. O amor, ah... o amor. pensado fraterno quando o era divino, desse mesmo que inspira o espírito pelo qual o corpo sai e se *excreve*.

Excreve-se para se ler também. O ato de leitura que operando num sentido circular se faz fundamental em todo o processo de escritura. Leitura, que confesso foi antropomorfizada, se inscreveu em cada pedacinho do que foi o meu corpo para

² (Sin.: esquelha, obliquidade, través.) // &151; loc. adv. De viés, obliquamente, de esquelha. <http://www.dicionariodoaurelio.com/Vies.html>

inscrever-se como tecido cuidadosamente por aquelas teias e o compor novamente. Retratos foram constituídos com os personagens que passavam pelo caminho. Do ensaio, nada que não estivesse presente todo o tempo, aliás, do diário, da biografia, da confissão, de todos eles entremeados. Hora um, hora outro. Hora muitos, hora uns poucos. A discussão do gênero leva à sua impureza. Nada mais a fazer senão acolher a todos.

E uma vez acolhidos, os gêneros todos, a discussão nos leva para as conversações com Deleuze e Guattari sobre o personagem-conceito. Aí sim! Stephen Dedalus, grande artífice, valeu-nos por todo o caminho e mostrou um a um os teoremas que nos apreenderam desde aquela primeira leitura atenta ao *Retrato do Artista Quando Jovem* para uma disciplina de Estética ainda na graduação. É Stephen que dá o tom, que solta a voz, ou melhor, a mão e cria o plano da imanência onde pode teorizar o quanto quer. É Stephen que nos acolhe e que permite que olhemos às obras de forma a perceber não um documento de identidade, rígido e inflexível, mas um movimento orgânico que revela as ‘curvas de uma emoção’

“ I didn’t know it was a story. It sounds more like a report, like something that really happened.

It’s a make-believe, Mr. Blank. A work of fiction.”

Paul Auster

Ficção é ficção e qualificar de real um relato é um insulto à arte e à verdade, todo grande escritor é um grande enganador”.

Enrique Vila-Matas

Agosto de 2012. Texto literário, o hospitaleiro.

E se a literatura estiver tecida por um fio que perpassa as obras e as alinhava? Um fio que serve para conduzir o leitor³ por um tecido feito de obras, autores, personagens, situações, cidades. Um fio que se fia mesmo sem que o fiar seja o propósito, mas acaba por ser inevitável. Um fio que revela possibilidades de leitura, um fio que se lê, lendo-se. Um fio que revela a existência de um jogo. O jogo⁴ que desvelado na leitura do texto indica um dos caminhos para se adentrar à obra literária. A lei do texto, como pensa Jacques Derrida, poderá por força ou por natureza trazer à luz o personagem-conceitual que parece residir em Stephen Dedalus. Ainda que a obra de James Joyce tenha sido considerada um texto impenetrável, no contexto do surgimento da desconstrução ela pôde ser lida como

³ O leitor a que nos referimos aqui, ou melhor, que convidamos para esse texto, é aquele de que trata George Steiner em “O leitor incomum” in *Nenhuma Paixão Desperdiçada*. É aquele que se veste formalmente, mesmo que para ficar em casa ele não “vai ao encontro do livro em trajes informais ou em desalinho” (2001,p.13). Porta-se formalmente pois porta em seu coração a cortesia de quem dá boas vindas. Leitor esse que senta-se para ler com uma pena na mão. Gesto que demonstra a necessidade de uma resposta frente ao texto que será lido e “define a leitura como interação”. E não basta anotar simplesmente, mas interagir com o texto, responder e indagar.

⁴ O jogo é aquele a que Jacques Derrida se refere em *A farmácia de Platão*: “Um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível. A lei e a regra não se abrigam no inacessível de um segredo, simplesmente elas nunca se entregam, no **presente**, a nada que se possa nomear rigorosamente uma percepção” (DERRIDA, 2005, p. 07)

um dos mecanismos possíveis para alterar a maneira como se lê literatura⁵. Nesse sentido, o texto joyceano se converte em um paradigma para o processo de descentralização e, portanto, para a própria noção de jogo textual na produção de sentido⁶.

Nesse contexto, pensar o texto envolve refletir sobre algumas questões que o envolvem. Se pensamos que há um tecido, formado por fios que alinhavam a literatura, em que o sujeito é fundamental na medida que se coloca diante do texto, seja para respondê-lo, seja para indagá-lo, há nessa relação leitor-texto uma relação de recebimento e acolhimento que se impõe. O acolhimento é um gesto que determina a receptividade do receber em uma relação ética, pois “o acolhimento é sempre o acolhimento do outro” (Derrida, 2004, p. 42). Só é possível saber o que receber, ou como ofertar esse recebimento, a partir de um acolhimento que se oferta ao outro, um acolhimento hospitaleiro. Esse acolhimento de que estamos tratando e que nos ensina Derrida supõe o recolhimento, ou ainda, uma “intimidade do *em-si*” (*idem*, p. 45). No entanto, mesmo supondo o recolhimento, este ainda é precedido pela possibilidade do acolhimento. Deve-se, assim, estar aberto ao gesto.

Como pensar, assim, as relações entre hospitalidade e literatura? De início inscrevo um chamamento para falar sobre a aporética hospitalidade derridiana, por uma urgência imposta pelo texto de Derrida e que tem no conto “O outro” de Jorge Luis Borges, fios que emendam as relações estabelecidas entre o outro e o mesmo:

Notei que mal prestava atenção em mim. O medo elementar do impossível e no entanto verdadeiro assustava-o. Eu, que não fui pai, senti por aquele

⁵ Sobretudo em se tratando de *Ulysses*, os jogos textuais presentes no texto fizeram a obra ser considerada como um texto hermético e de leitura “impossível” pela recepção crítica. Tal entendimento é ainda mais forte se consideramos *Finnegans Wake*. No entanto, a percepção de impenetrabilidade se dá por uma noção de entendimento de uma história do texto, deixando-se de lado a percepção com os jogos de linguagem que faz o autor. Quando dizemos no “contexto da desconstrução” palavra que o próprio Jacques Derrida tinha certo receio, queremos situar apenas que esse pensador trata de voltar-se para a leitura do texto no nível da palavra e das relações que ela estabelece dentro do texto. Não se trata ainda de dizer que as demais leituras, ou que uma compreensão de uma possível história não possa se dar, ou não tenha importância, mas, no entanto, que a leitura no nível do texto apenas parece ir de encontro ao que o próprio texto sugere como sendo seu principal mote.

⁶ Vale ressaltar aqui, que esse olhar que Derrida joga em cima do texto joyceano não lança novas perspectivas sobre a obra. Já estava tudo no texto, o exercício que faz o pensador é aquele do leitor incomum, que responde, indaga.

rapaz, mais íntimo que um filho de minha carne, uma onda de amor, vi que apertava entre as mãos um livro. (BORGES, 2009, p.11)⁷

O personagem de Borges sente uma onda de amor por aquele que ao final do conto descobre ser ele mesmo, amor como pensa Agamben:

viver na intimidade de um ser estranho, não para nos aproximarmos dele, para o dar a conhecer, mas para o manter estranhado, distantes, e mesmo inaparente – tão inaparente que o seu nome o possa conter inteiro. E depois, mesmo no meio do mal-estar, dia após dia, não ser mais que o lugar sempre aberto, a luz inesgotável na qual esse ser único, essa coisa, permanece para sempre exposta e murada. (Agamben, 2012, p. 51)

viver no estranhamento íntimo de um outro, sem no entanto conhecê-lo, mas o mantendo a certa distância e até mesmo o deixando ficar inaparente, tanto que só o nome baste para o anunciar, como um outro todo outro (“*tout autre est tout autre*” Derrida *apud* Bernardo 2002) que permanece; que ainda no convívio, embora exposto, não se mostra ou não se dá a conhecer. A ideia do amor que trazemos aqui com Agamben se fia a ideia de hospitalidade absoluta em Derrida.

⁷ Transcrevo ainda mais um trecho do conto de Borges que termina por alinhar ambos os personagens com um outro. Nessa lógica da reminiscência operando desde os personagens de dentro desse conto e apontando para o personagem que virou Victor Hugo, citado aqui por Borges.

“Quase não me escutava. De repente disse:

- Se o senhor foi eu, como explicar que tenha esquecido seu encontro com um senhor de idade que em 1918 lhe teria dito que ele também era Borges?

Não havia pensado naquela dificuldade. Respondi sem convicção:

- Talvez o fato tenha sido tão estranho que procurei esquecê-lo

Arriscou uma tímida pergunta:

- Como vai sua memória?

Compreendi que, para um rapaz que nem completara vinte anos, um homem de mais de setenta era quase um morto. Respondi-lhe

- Frequentemente se parece com o esquecimento, mas ainda encontra o que lhe pedem. estudo anglo-saxão e não sou o último da classe.

Nossa conversa tinha durado demais para que fosse sonho.

Uma ideia repentina me ocorreu.

- Posso lhe provar imediatamente – disse-lhe – que você não está sonhando comigo. Ouça bem este verso, que você nunca leu, se bem me lembro.

Lentamente entoei a famosa linha:

L'hydre-univers tordant son corps écaillé d'astres.

Senti seu estupor quase temeroso. Repetiu-o em voz baixa, saboreando cada resplandecente palavra.

- É verdade – balbuciou. – eu nunca poderia escrever uma linha como essa.

Hugo tinha nos unido.” (grifo meu)

Esse estranho que é todo outro na hospitalidade derridiana “manda acolher incondicionalmente a todo o recém chegado” (Bernardo, 2002, p. 243). Vale dizer que dentre as características inerentes ao ato hospitaleiro está aquele outro de quem não se sabe nada, nem origem (se é que há origem), nem nome (mas afinal o que é o nome?), nem destino, mas o que se sabe é que ele chega, pois de alguma forma ele se anuncia e é acolhido incondicionalmente. O amor está, aqui, ligado a essa hospitalidade que se quer absoluta, pois só por meio de um ato de amor pode se aproximar e acolher o outro, mantendo-o, ainda assim, distante.

A trama do conto se desenrola para que os dois se percebam o mesmo; ainda que se situem em momentos diferentes do tempo (passado e presente) são seres alinhavados pelo livro que o rapaz apertava entre as mãos. É a ligação com o livro que o faz a princípio amar o outro e depois reconhecer a si mesmo. O outro de Borges é o mesmo. Como entende Derrida:

há nisso todas as gratificações de um jogo. Como se alguém representasse o outro, que ele também é, interpretando um papel que é o seu, sem coincidir com ele, um papel ditado, em parte, pelo outro e em relação ao qual é preciso usar alguma astúcia. (DERRIDA, 2004, p.352)

No conto, o que recebe e o que é recebido são o mesmo. Nos pareceria lógico que no ato de receber a si mesmo estaria a condição absoluta de hospitalidade, de maneira afável, cortês e sem conflitos, mas em Borges o outro que recebe o faz de maneira hostil. Um duplo levantado pelo mesmo. Receber é de alguma forma um ato de hostilidade para consigo, para aquele que recebe e para com o outro que é recebido. Essa relação de hostilidade que parece intrínseca à noção de hospitalidade pode ser lida com Émile Benveniste (1969), a partir de sua etimologia. No *Vocabulário das instituições indo-europeias*, o autor relaciona um grupo de palavras à hospitalidade e desenvolve uma argumentação que passa pela referência ao composto antigo do termo em latim *hospes*, sua representação *hosti-pet-s*, e as relações que derivam de cada parte *hostis*, *poti*.

Para o vocábulo inicial *hostis*, ele afirma que “para explicar a relação entre ‘hôte’ e ‘ennemi’ admitimos que um e outro derivam da noção de ‘étranger’ que é ainda registrado em latim, em que ‘étranger favorable → hôte’ e ‘étranger hostile →

*ennemi*⁸". Um estrangeiro amigável seria um hóspede, enquanto um estrangeiro hostil seria um inimigo. A ideia do estrangeiro guarda, portanto, o duplo hóspede/inimigo e o próprio hospedeiro também guarda a ideia de uma dupla possibilidade, tanto no hospedar quanto no ser hospedado por alguém.

Essa hospitalidade, ainda segundo Benveniste, "se clarifica pela referência ao dom⁹, ela se funda na ideia de que um homem é ligado a um outro (*hostis* tem sempre um valor recíproco) pela obrigação de compensar uma certa prestação da qual ele foi beneficiado" (1969, p. 94). Um dom, ainda que desinteressado, implica uma obrigação, obrigação de compensar, de retribuir. Ainda que a oferta do dom tenha sido gratuita ou melhor desinteressada, ela obriga o outro que a recebe. Obriga na medida que o outro precisa responder àquilo que lhe foi ofertado. É nessa relação de obrigação que se insere a hostilidade inerente ao ato hospitaleiro. A necessidade de responder frente ao outro, surge em uma medida que lhe é suplementar, o que significa dizer que ela é exercida tanto em nome daquele que oferta como do outro que a recebe (Derrida, 1995).

A exigência de uma resposta implica uma violência. É hostil o ato de estar obrigado a responder àquilo que lhe fora ofertado como dom. No entanto é também um ato de hostilidade não responder à oferta. O dom, um indecível, portanto, guarda em si as duas possibilidades do termo. Ao falar de responder a um convite, Derrida diz que "um convite deixa livre, sem o que se torna obrigação" (1995, p. 25) e ao mesmo tempo não se pode ser indiferente, mas deve-se manter um desejo que diz "venha", sem impor uma obrigação, o que faria dele, convite, inospitaleiro. Portanto, é preciso manter um duplo golpe que mantenha possível tanto a liberdade do outro em responder, como a necessidade da resposta.

E a literatura, quão hospitaleira ela pode ser? "Um ato de hospitalidade só pode ser poético." Evocando as palavras de Derrida, Anne Dufourmantelle (Derrida, 2003, p. 4) propõe uma reflexão acerca da hospitalidade poética, uma aproximação

⁸ Toda tradução não referenciada será de minha autoria.

⁹ Segundo Jacques Derrida, "o dom deveria ser um acontecimento. Ele deve chegar como uma surpresa vinda de outro ou vinda ao outro, ele deve transbordar o círculo econômico da troca.(...)o dom como dom não é possível senão ali onde ele parece impossível. É preciso que o dom não apareça como tal para que ele tenha lugar. Mas nunca se saberá se ele tem lugar". (2012, p. 238-239). Assim, o dom não deve ser anunciado, deve ter lugar, simplesmente.

do silêncio que se inscreve na linguagem, como se a hospitalidade se desse mesmo na parte noite da linguagem, num momento de ocultamento. Esse lugar proposto como noite, ou como silêncio¹⁰, é ainda o lugar que não pertence originalmente “nem àquele que hospeda, nem ao convidado, mas ao gesto pelo qual um oferece acolhida ao outro – mesmo e sobretudo se está ele próprio sem morada a partir da qual pudesse ser pensada essa acolhida” (Derrida, 2003, p. 58-60). Uma oferta que se faz, pois, sem que nem um, nem outro tenham propriedade sobre o lugar em que a hospitalidade é ofertada. O lugar, portanto, em que se experiencia a hospitalidade pertence ao gesto.

O gesto hospitaleiro, o lugar em que a hospitalidade se dá, só pode ser poético. Entendendo esse poético pela aproximação com o silêncio ou por um ocultamento, como não aproximá-lo do texto literário? Lugar em que o silêncio é essencial, assim como na filosofia “que está exposta no silêncio”, a lei do texto se dá com dobraduras de silêncio que “não é sua palavra secreta – pelo contrário, a sua palavra cala perfeitamente o próprio silêncio” (Agamben, 2012, p. 110). Ou ainda o silêncio, esse ente essencial à escrita, é como um “eco do que não pode parar de falar”, a origem desse silêncio é o apagamento “a que é convidado aquele que escreve” (Blanchot, 1995, p. 18). Considerando a hospitalidade derridiana, seria a literatura o lugar essencial ou absoluto da hospitalidade? E assim a obra, o hospedeiro, o anfitrião, por excelência?

A relação de hospitalidade entre obra-leitor compreenderia dois níveis do pensamento. Primeiro, o pensar da obra inserida em determinada cultura¹¹ e os desdobramentos advindos dessa relação se dão segundo uma lei, e sempre geram

¹⁰ Podemos pensar esse ocultamento com George Steiner, em *Linguagem e Silêncio, ensaios sobre a crise da palavra*. “A linguagem, quando verdadeiramente apreendida, aspira à condição da música e é levada pelo gênio do poeta ao limiar dessa condição. Por um gradual afrouxamento ou transcendência de suas próprias formas (*la musique avant toute chose* de Verlaine), o poema esforça-se por escapar das amarras lineares denotativas e determinadas pela lógica da sintaxe linguística, procurando alcançar o que o poeta pensa ser a simultaneidade, imediaticidade e liberdade da forma musical.”(p.63). Esse silêncio que pode ser a liberdade de forma, das determinações sintáticas de uma língua, chega ao extremo noite com num cessar. “o poeta mergulha no silêncio. Aqui a palavra delimita-se não com o esplendor ou a música, mas com a noite” (p. 66). É nesse ocultamento, nesse silenciamento próprio da poesia que se dá a hospitalidade.

¹¹ Aqui Cultura deve ser entendida como aqueles aspectos característicos de determinada sociedade, em determinado território. Como na fala de Derrida: “trata-se de fato de nada menos do que isto: a significação da filosofia. Sua “ideia”, sua instituição se inscreve em primeiro lugar numa língua e [p.30] numa cultura, na língua e na cultura gregas”. DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. Escolher sua herança. In: *De que amanhã... diálogo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 24.

uma violência, a exigência de uma resposta é uma violência desse ato hospitaleiro constituído antes mesmo que a relação se estabeleça, por estar inserido numa cultura. A cultura, por sua vez, predetermina as relações e assim o fazendo institui uma lei que gera violência e se impõe sem fundamento, "já que a origem da autoridade, a fundação ou o fundamento, a instauração da lei não podem, por definição, apoiar-se finalmente senão sobre elas mesmas, elas mesmas são uma violência sem fundamento" (Derrida, 2010, p. 26). Ao apoiar-se sobre si mesma, a autoridade, ou a lei, impõe-se de forma violenta, ou diríamos, instaura uma violência que está no lugar do fundamento.

Num contexto de formação cultural da hospitalidade, o retrato literário desse construto, nos ilustra a violência que faz do hóspede vítima da hospitalidade que lhes é ofertada. Em "The Dead", conto joyceano se lê: "It is not the first time that we have gathered under this hospitable roof, around this hospitable board. It is not the first time that we have been the recipients – or perhaps, I had better say, the victims – of the hospitality of certain good ladies" (2000, p. 203).¹² Aqui, a hospitalidade pressuporia essa relação fora do texto, da cultura que é característica de certas senhoras e que se dá, portanto, em torno de elementos que participam da formação do autor¹³.

A festa que acontece no conto é um baile anual organizado pelas irmãs Morkans e que era um verdadeiro acontecimento. Os convidados eram recepcionados um a um pelas anfitriãs da festa, encaminhados primeiro à sala de vestir, onde podiam guardar os casacos, e após se dirigiam ao salão de baile propriamente dito, onde uma das irmãs tocava o piano. Após a última valsa, os convidados passam à sala de jantar onde Gabriel, como todos os anos, se prepara para trincar o ganso que será servido. O jantar se inicia, as anfitriãs e Gabriel servem todas as pessoas da mesa. Após a sobremesa, Gabriel começa seu

¹² Na tradução de Galindo: Senhoras e senhores, não é a primeira vez em que nos reunimos sob este teto hospitaleiro, em torno desta mesa hospitaleira. Não é a primeira vez em que somos o alvo – ou talvez fosse melhor dizer, as vítimas – da hospitalidade de umas certas senhoras. (JOYCE, 2013, p. 36)

¹³ Formação do autor se relaciona aqui com o que Derrida fala acerca da herança. A tradição de que somos herdeiros e que nos forma, que opera no sentido da construção: "Ora, é preciso (e este é preciso está inscrito diretamente na herança recebida), é preciso fazer de tudo para se apropriar de um passado que sabemos no fundo permanecer inapropriável, quer se trate aliás de memória filosófica, da precedência de uma língua, de uma cultura ou da filiação em geral" (DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. Escolher sua herança. In: *De que amanhã... diálogo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p.12).

discurso em que agradece a hospitalidade das jovens senhoras e fala da tradição daquele baile, saúda suas tias e a sobrinha, as três anfitriãs.

A recepção de que trata o conto não é exatamente característica da hospitalidade absoluta, em que chegada e hóspedes não são conhecidos. No entanto, o conto é tangenciado pela temática da hospitalidade e Joyce faz o retrato da violência com que o ato hospitaleiro está imbuído. A cena que é retratada no conto é uma cena típica da hospitalidade que conhecemos comumente. Hospitalidade condicional, evada de violência, leis e um outro sempre conhecido, esperado. No caso da hospitalidade absoluta, ela não pode se dar com todos esses elementos. Ela pressupõe um outro todo outro que é desconhecido e de quem não se sabe qualquer coisa. À incondição da hospitalidade impõe-se uma lei que faz desmoronar as leis econômicas calculáveis. A hospitalidade absoluta se dá em Joyce não pela imagem construída, pela história contada, mas pela constituição literária de sua escrita, de uma poética. É o texto e a possibilidade de entrar nele que criam a (in)condição da hospitalidade de que estamos tratando.

A formação do autor a que nos referíamos acima reflete-se numa escrita autobiográfica. A autobiografia como entende Philippe Lejeune “se inscreve no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística.” (2008, p. 104). Se não há como pensar na hospitalidade sem inseri-la num contexto cultural como entende Benveniste (1969), a escrita autobiográfica que, inserida numa cultura, inscreve uma relação de hospitalidade, oferece uma verdade¹⁴ aos outros.

De outra maneira, um segundo nível, ou um nível outro apenas, a relação hospitaleira, se dá tal qual a formulou Derrida, num duplo apagamento, em direção ao leitor, um outro absoluto. A obra literária acolhe o leitor de maneira inquestionável. “The tradition of genuine warm-hearted courteous Irish hospitality,

¹⁴ Dentre as diversas acepções que a verdade pode ter ficamos com o que diz Proust: “essa concepção de verdade, no entanto, está longe de ser a mais perigosa de todas. Porque, com bastante frequência, para o historiador, até para o erudito, essa verdade que vão, longe, procurar num livro é menos, falando com propriedade, a verdade, ela mesma, que seu índice ou sua prova, deixando, conseqüentemente, lugar para uma outra verdade que ela anuncia ou que verifica e que é no mínimo uma criação individual do espírito”. (Proust, 2003, p. 24-25). Dessa forma, a verdade aqui está relacionada a esse ato de criação de que fala Proust, a leitura. Esse ato que é o de entrar ativamente nos livros e deles extrair a experiência ela mesma.

which our forefathers have handed down to us and which we in turn must hand down to our descendants, is still alive among us.”¹⁵ (JOYCE, 2000, p. 204). A herança a que nos inscrevemos antes mesmo de nascer nos obriga a uma resposta, ainda que seja a escolha por uma ou outra tradição, nesse sentido Derrida nos mostra que:

o herdeiro deveria sempre responder a uma espécie de dupla injunção, a uma designação [*assignation*] contraditória: é preciso saber e saber *reafirmar* o que vem ‘antes de nós’, e que portanto recebemos antes de escolhê-lo, e nos comportar sob esse aspecto como sujeito livre (DERRIDA, 2004, p.12)

Um duplo passo imposto, reafirmar a herança ao tempo de seguir enquanto sujeito livre diante dela. Derrida explica esse reafirmar enquanto não apenas uma reprodução da tradição anterior mas de alguma forma relançá-la de forma a mantê-la viva, pulsante. Joyce, com suas palavras, parece introduzir uma tradição irlandesa, como diz Gabriel:

I feel more strongly with every recurring year that our country has no tradition which does it so much honour and which it should guard so jealously as that of its hospitality. It is a tradition that is unique as far as my experience goes (...) the tradition of genuine warm-hearted courteous Irish hospitality, which our forefathers have handed down to us and which we in turn must hand down to our descendants, is still alive among us. (p. 2000, p.203-204)

A tradição de hospitalidade que envolve o país e é motivo de honra, uma tradição que é única nos termos da experiência de Gabriel, uma genuína herança que se coaduna com o que Derrida afirma acerca herança. E Gabriel continua: “He ran over the headings of his speech: Irish hospitality, sad memories, the Three Graces, Paris, the quotation from Browning¹⁶” (p. 192) pensando sobre os tópicos de seu discurso que alinhava a hospitalidade irlandesa e mais ainda:

Ladies and Gentlemen, the generation which is now on the wane among us may have had its faults but for my part I think it had certain qualities of hospitality, of humour, of humanity, which the new and very serious and hypereducated generation that is growing up around us seems to me to lack¹⁷. (2000, p. 193)

¹⁵ Tradução: “A tradição da legítima, alegre e cortês hospitalidade irlandesa, que nosso antepassados nos legaram e que devemos legar a nossos descendentes, vive ainda entre nós”. (Joyce, 2013, p.36)

¹⁶ Tradução: “Ele reviu os tópicos de seu discurso: a hospitalidade irlandesa, lembranças tristes, as Três Graças, Páris, a citação de Browning”.

¹⁷ Tradução: “Senhoras e senhores, a geração que ora se recolhe diante de nós terá tido seus defeitos, mas de minha parte penso que tinha certas qualidades de hospitalidade, de humor, de

herança dessa geração que envelhece, dom que se esvai com ela, a hospitalidade que obriga hospede e hospedeiro numa relação impossível, mas que se dá ainda que violentamente e que impõe um lançar-se ao futuro.

*

A escrita aporética joyceana introduz uma linguagem totalmente estrangeira mesmo para o falante do inglês e por ser assim se coloca enquanto linguagem universalizada, estranha até para eles (os anglofalantes) mesmos, que será mais tarde, em *Finnegans Wake*, levada à exaustão, pela linguagem. Nesse sentido, Joyce se inscreve no que Gilles Deleuze e Félix Guattari nomearam por literatura menor, aquela escrita por uma minoria numa língua maior, tem a língua modificada por “um forte coeficiente de desterritorialização” (1977, p. 25), no caso de Joyce uma reterritorialização de todas as línguas.

Como explica Zourabichvili (2004), o termo desterritorialização engloba três elementos: o território, a terra e a reterritorialização. Esse conjunto forma em uma última versão, ou como ele chama, numa versão acabada, o conceito de ritornelo. Há ainda uma distinção entre uma desterritorialização relativa e uma outra, absoluta. A primeira se caracteriza pela reterritorialização de outra forma, pela mudança de território. Já a segunda, “equivale a viver numa linha abstrata ou de fuga” (Zourabichvili, 2004, p. 23). Em Joyce, ao mesmo tempo que temos uma reterritorialização de todas as línguas, línguas essas que passam a pertencer a todos e a ninguém ao mesmo tempo, podemos entender também que há um quê, nessa reterritorialização de todas as línguas, de desterritorialização absoluta, de um viver na linha de fuga.

Assim sendo, não há entendedor perfeito enquanto ser manipulador ou instrumentalizador da linguagem, mas sim um lugar que se propõe estranho e hospitaleiro a quem quer que se aventure adentrá-lo. Por totalmente estranha, a linguagem que Joyce constrói é, pois, o lugar mesmo da hospitalidade derridiana. A escrita que se dá em língua estrangeira, dentro de si própria, ensimesmada, impõe uma questão de estrangeiro, daquele que coloca e a quem se endereça a questão, ou ainda aquele que é a questão e por sê-la nos põe em questão. Segundo Derrida

humanidade, que a geração mais nova, extremamente séria e hipereducada que está crescendo a nossa volta para não ter”.

“o estrangeiro é, antes de tudo, estranho à língua do direito na qual está formulado, o dever de hospitalidade” (2003, p. 15). Joyce escrevendo numa língua cuja sintaxe não lhe parece um preceito a ser obedecido, tal como propõe Derrida, se põe estranho a essa língua ofertada como um sentido máximo de hospitalidade.

Mas como a hospitalidade se dá no texto tido como literário?

Tal resposta parece nos impor um incursão necessário pela teoria do texto. Valendo-nos do entendimento de Roland Barthes, texto é “o tecido das palavras inseridas na obra” (2004, p. 261), é um fragmento de linguagem colocado numa perspectiva de linguagens, texto é tessitura, tecido de palavras é apenas recorrer à sua etimologia para definir o que já está definido desde o princípio. Reformulando a questão anterior; caberia-nos saber como é possível que um tecido de palavras seja aquele que oferta a hospitalidade? Talvez ofertar não caiba bem como ação de um objeto, a não ser que o consideremos não enquanto coisa estanque, mas enquanto uma operação. Uma prática que desencadeia a produtividade e opera a redistribuição. O texto só é texto a partir do impulso que produz um jogo de palavras entre leitor e escritor cujos sentidos inventados pertencem ao significante. No entender de Barthes, é o texto que trabalha e não seu criador ou consumidor, podemos dizer simplesmente que esses jogos de palavras estão lá postos, sulcados nas páginas, ou ainda são parte formadora desse tecido.

Dessa forma então o tecido oferta a hospitalidade ao leitor que, acolhido, entra no jogo de palavras proposto e passa a tecer outros fios que se vinculam, ou pelo menos partem daquela tessitura originária. Aqui talvez tenhamos que refletir sobre a lei da hospitalidade. Tendo sido criada uma lei em que texto leitor/criador compartilhe, recairemos sob a forma de hospitalidade em que o outro é conhecido por seu nome. Uma vez conhecida, não é possível que a relação de hospitalidade que surge não opere com certa violência tanto em relação àquele que oferta e se viola para que a hospitalidade se dê tanto daquele que a recebe e aceita a violação inicial pelos mesmos motivos.

Que outra forma seria possível dessa hospitalidade derridiana se dar sem que haja uma espécie de “escorregão” a partir do conhecimento¹⁸ do outro? A resposta que se propõe é a do próprio Derrida sobre o texto. Para ele o texto só é um texto se:

ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro a lei de sua composição e as regras de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível. A lei e a regra não se abrigam no inacessível de um segredo, simplesmente elas nunca se entregam, no *presente*, a nada que se possa nomear rigorosamente uma percepção (DERRIDA, 2005, p. 07).

Esconder as regras do jogo ou as manter veladas, sempre. Derrida entende aqui que o texto opera não no nível do segredo, esse ocultamento absoluto, mas no presente mantém imperceptível ao olhar os entranhamentos que o compõem. Em não conhecendo essas regras, a relação que se impõe, é mais de busca por esse impulso que nos obriga a tecer novos fios que pelo violador revelar da verdade submersa nas tramas do tecido. E se o dom deve permanecer em segredo para que seja dom verdadeiramente, o texto deve manter veladas as tramas de sua tessitura.

O dom precisa ser entendido como anterior ao contrato ou à aliança, que “nunca está presente, que se dá *já sempre*, num passado que nunca foi presente e que é recebido num futuro que jamais logrará ser presente” (Bernardo, 1992, p. 171). Bernardo sublinha que é preciso atentar para o fato de esse *já sempre* traduzir a lei ou o dom da língua como lei, o que significa dizer que não há o que se diga em uma língua que não tenha aceito esta lei ou este dom. Ao mesmo tempo, se o dom nunca está presente, ele é uma promessa e essa dimensão de promessa acena à nossa responsabilidade diante do texto que “incessantemente, nos apela, prometendo-se, reservando-se” (Bernardo, 1992, p. 173). Isso do texto que nos apela nos coloca num endividamento impagável, por ser impossível mensurar e saciar as inúmeras possibilidades de lhe responder. A promessa, ou melhor a estrutura da promessa, pressupõe a inscrição do leitor no texto, e é a partir dessa inscrição que leitura e escrita podem ser tidas como o mesmo.

¹⁸ Aqui entendemos com Derrida que esse outro que é conhecido, é aquele que não pode ser visto como estrangeiro, ou para o qual a hospitalidade não se oferta uma vez que ele compartilha das mesmas leis. É ao estrangeiro, todo outro, que a hospitalidade tal como propõe Derrida pode se dar. Aqui a proposta é pensar na possibilidade de ofertar a hospitalidade a um outro que se torna conhecido, ou pelo menos que dá a ver as leis ou regras de seu jogo.

Esse apelo que vem do texto é “tanto mais tirânico, persistente, insistente, quanto é inaudível e invisível” (Bernardo, 1992, p. 174). Ao passo que somos obrigados por essa estrutura da promessa que se impõe e requer uma resposta, nos inquietando e nos responsabilizando diante do texto, esse apelo, escondido nas regras do jogo textual, resta por revelar-se, deixando à leitura/escrita ver na invisibilidade. É nessa retórica da invisibilidade que reside a possibilidade do texto. Invisibilidade e segredo. Ao que parece, a retórica da invisibilidade liga-se ao que Derrida entende por essencial ao texto: um segredo tão absoluto sem o qual a literatura “nunca poderia ter surgido com esse nome” (Derrida, 2012, p. 1). Pensando sobre o segredo infinito de Abraão, Derrida fala sobre a impossibilidade, esse “im-poder, de Abraão revelar seu segredo, um silêncio que não é mais o silêncio estético”. Para o autor o silêncio seria de duas ordens: uma estética que impõe sua guarda, e uma ética que requer sua manifestação. A estética cultiva o segredo, enquanto a ética o pune: “Como se Abraão, falando em seu foro interior, dizia a Deus: perdão de ter preferido o segredo que me amarra a ti em vez do segredo que me amarra ao outro outro, a todo outro pois um amor secreto me amarra ao um como ao outro, como ao meu” (idem, p. 4). É esse silêncio estético, sem o qual a literatura não teria surgido, que é invisível no texto, ou o que se esconde, o que se tem por revelar.

O leitor, pressupostamente inscrito nessa lógica textual, passa, então, a se procurar no texto “buscando decifrar uma frase que, fragmentária ou não (as duas hipóteses são igualmente verossímeis) poderia se dirigir a ele também” (Derrida, 2012, p. 6) Num texto em que nada é dito a respeito do signatário, ou do destinatário, nem sequer daquilo que se trata, a noção do segredo se predispõe, tornando o texto literário. Dessa forma, a literatura chega pela “via secreta desse segredo” (idem, p.6), essencial ao texto.

Haveria, pois, um exercício infinito de hospitalidade que se conjectura nesse movimento de oferta/recebimento de novos fios? Ou é o texto hospitaleiro apenas um lugar em que a hospitalidade se dá sem, no entanto, dar-se a ela? Poderíamos supor que aquele que é hospitaleiro não aceita essa mesma hospitalidade que lhe é ofertada? Ou seja, o leitor/criador que se depara diante de uma forma como essa é capaz de ofertar-lhe seus espíritos hospitaleiros ou desde logo sua oferta lhe parecerá (a ele, texto) uma violação?

Um exercício infindo de hospitalidade parece cercar essa literatura. O processo de alinhavar novos fios é uma constante que opera em diversos níveis, mas o que destacaremos é mesmo essa possibilidade do fio que se passou lá nas *confissões* de Santo Agostinho estar agora tecido aqui no *Retrato* de Joyce e mais tarde estar novamente emaranhado tanto nesse texto quanto em diversos outros. Essas pontas todas que vão umas recebendo as outras formam isso que dizemos da capacidade do texto, de hospedar outros textos, leitores, autores, enfim, um exercício infinito de tantos quantos forem os autores dessa obra aberta.

Vale aqui abrir um parênteses para dizer que uma obra aberta, como pensa Umberto Eco: “deve ser tomada em virtude de uma convenção que nos permita fazer abstração de outros significados possíveis e legítimos da mesma expressão”. (2007, p. 40) Ainda que o autor conceba sua obra como acabada, no ato de fruição, a compreensão traz uma situação existencial concreta, uma determinação de valores pessoais verificadas individualmente, ou como aponta Eco: “a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riquezas de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria” (idem, p. 40).

Segundo o autor, boa parte da literatura contemporânea é baseada no uso do “símbolo como comunicação do indefinido, aberta a reações e compreensões sempre novas” (idem, p. 46), estando a literatura carregada de aparatos simbólicos, em que estabelecer a intenção do autor fica um pouco complicado. Para ele, o exemplo máximo de obra aberta é *Ulysses*. Nessa obra, Joyce apresenta sua história numa ordem que permite ao leitor encontrar um caminho próprio, sendo quase impossível satisfazer todas as exigências da obra numa primeira leitura, tamanho o campo das possibilidades. A obra em movimento é, pois, um convite do autor ao leitor para que a desenvolvam em conjunto.

Dessa forma, operando a hospitalidade nesse conjunto de obra aberta é possível dizer da possibilidade de tanto o texto literário ser o lugar em que a hospitalidade se dá, quanto dele dar-se a ela. Na medida mesma de sua abertura às possibilidades de novas tessituras que o tomam por princípio, meio ou fim. Ainda que haja uma certa violência, inerente ao ato hospitaleiro, que não deixa de impor, aceitar, quebrar, destituir as regras que compõem essencialmente o texto; a

hospitalidade se dá operando nesse lugar. Dessa forma, então, uma possibilidade de vislumbrar o movimento de novas tessituras em uma obra aberta é a prática da tradução, justamente porque ela oferece uma abertura no texto. Tal como entende Haroldo de Campos a tradução “é uma forma, regida pela lei de outra forma (a traduzibilidade do original...)” (2013, p. 52). A tradução que aponta para esse caminho se quer livre da ‘clausura metafísica’ de que trata Derrida e que Haroldo cita para dizer que não deve haver uma separação entre textos de origem e textos traduzidos. A operação da tradução mantém aberta a textualidade, para, segundo ele, liberar a língua originária.

No trecho que se seguirá, Joyce termina o conto “The Dead” com um parágrafo que de tão intraduzível, como diz Derrida “na condição de uma certa *economia* que aproxima o traduzível do intraduzível, não como se aproxima o mesmo do outro, mas o mesmo ao mesmo ou o outro ao outro” (2000, p. 19), está aberto a inúmeras possibilidades de tradução:

A few light taps upon the pane made him turn to the window. It had begun to snow again. He watched sleepily the flakes, silver and dark, falling obliquely against the lamplight. The time had come for him to set out on his journey westward. Yes. The newspapers were right: snow was general all over Ireland. It was falling on every part of the dark central plain, on the dark mutinous Shannon waves. It was falling, too, upon every part of the lonely churchyard on the hill where Michael Furey lay buried. It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns. His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead. (Joyce, 2000, p. 225)

Hamilton Trevisan é responsável pela primeira tradução de *Dublinenses* para o português no Brasil. Não há depoimentos sobre sua escrita, suas opções enquanto tradutor. No entanto, pela leitura da obra, podemos ver que Trevisan opta por uma tradução comunicativa. Seu texto é claro, fluido, a escolha vocabular é apropriada; contudo, ele abandona a questão estética e os jogos de palavras, tais como as repetições que marcam o ritmo da estrutura do texto joyceano é preterido:

Leves batidas na vidraça fizeram-no voltar-se para a janela. A neve tornara a cair. Olhou sonolento os flocos prateados e negros, que despencavam obliquamente contra a luz do lampião. Era tempo de preparar a viagem para o oeste. Sim, os jornais estavam certos: a neve cobria toda a Irlanda. Caía em todas as partes da sombria planície central, nas montanhas sem árvores, tombando mansa sobre o Bog of Allen e, mais para o oeste, nas ondas escuras do cemitério abandonado onde jazia Michael Furey. Amontoava-se nas cruces tortas e nas lápides, nas hastes do pequeno portão, nos espinhos estéreis. Sua alma desmaiava lentamente, enquanto

ele ouvia a neve cair suave através do universo, cair brandamente, como se lhes descesse a hora final, sobre todos os vivos e todos os mortos. (Joyce, 2011, p. 222)

A tradução de José Roberto O’Shea é a única tradução publicada com uma introdução do tradutor que trata do contexto da obra e dos aspectos da tradução. O’Shea justifica sua tradução com base nas teorias de Peter Newmark sobre Tradução comunicativa e semântica, fazendo apenas uma alteração naquilo que vem a ser tradução semântica não para alterar sua estrutura, mas para que seu conceito fique mais claro. A seu ver, por meio da tradução semântica, ou estética, “procura-se respeitar e transferir, na medida do possível, tanto a realidade contextual de *Dublinenses* quanto os traços marcantes do estilo literário pessoal de Joyce” (2012, p.15)

O’Shea em sua tradução procura observar o elemento mais vital do estilo do autor – o domínio da polifonia, evidenciado na riqueza das inflexões presentes nas falas dos personagens. Por isso, em sua tradução, pode-se observar marcas da oralidade que o tradutor chama de “realismo fonológico”. Do mesmo modo, respeitou a pontuação e a repetição de palavras e sons com a intenção de reproduzir o efeito da genialidade joyceana no “que diz respeito à cadência e à musicalidade de sua prosa”:

Leves batidas na vidraça fizeram-no virar-se para a janela. Recomeçava a nevar. Sonolento, ele observou os flocos prateados e escuros precipitando-se obliquamente contra a luz do lampeão. Chegara o momento de iniciar a viagem para o oeste. Sim, os jornais tinham acertado: a neve cobria toda a Irlanda. Precipitava-se suavemente sobre o Bog de Allen e , mais para o oeste, suavemente se precipitava sobre as ondas escuras e traiçoeiras do Shannon. Precipitava-se também no cemitério solitário da colina onde jazia Michael Furey. Acumulava-se sobre as cruzes inclinadas e sobre as lápides, sobre as pontas do gradil do pequeno portão, sobre os espinhos toscos. Sua alma desfalecia lentamente enquanto ele ouvia a neve precipitando-se placidamente no universo e placidamente se precipitando, descendo como a hora final sobre todo os vivos e os mortos. (Joyce, 2012a, p.197)

O terceiro tradutor, Guilherme da Silva Braga, em entrevista sobre sua tradução, afirma que o caminho que escolheu foi de dar ao texto traduzido fluidez e ao leigo uma leitura agradável que possibilite a experiência sem qualquer intervenção de comentaristas. No entanto, ainda que intuitivamente, opta por uma tradução semântica, ao estilo clássico como estabelecido por Newmark. O tradutor privilegia as escolhas vocabulares, traduz as siglas dos pronomes de tratamento e

não traduz os nomes como em Sr. D'Arcy, o que dá um certo desconforto, até mesmo um entruncamento na leitura. O tradutor ainda comete erros de vocabulário que prejudicam o entendimento da obra. Por exemplo, quando Joyce descreve Michael Furry o chama de *delicate*. Na tradução de Silva Braga, o rapaz é tido como gentil, o que não expressa sua condição de pessoa de saúde frágil, afetado pela tuberculose, como na opção dos outros tradutores, sensível.

Um discreto tamborilar no vidro fez com que se voltasse em direção à janela. Tinha começado a nevar outra vez. Observou distraidamente os flocos prateados e escuros que caíam enviesados contra a luz da rua. Estava na hora de começar a jornada rumo ao ocidente. Sim, os jornais estavam certos: estava nevando em toda a Irlanda. A neve caía em todas as partes da escura planície central, nas montanhas inóspitas, caía suave no Pântano de Allen e, mais a oeste, suave caía sobre as escuras ondas amotinadas do Rio Shannon. Caía, também em todas as partes do cemitério solitário na montanha onde Michael Furey estava enterrado. Acumulava-se em montes nas cruzes e lápides tortas, nas pontas do pequeno portão, nos espinhos nus. Gabriel sentiu a lama desfalecer aos poucos enquanto ouvia a neve que caía suave por todo o universo e suave caía, como a descida ao derradeiro fim, sobre todos os vivos e os mortos. (Joyce, 2012b, p. 216)

A tradução de Caetano W. Galindo foi publicada em 2013, que veio à luz logo depois da publicação de seu *Ulysses*. Galindo afirma que, em se tratando de Joyce, “por mais que o sublime, o enlevado, o apaixonado transpareçam em vários momentos, as coisas são muito mas complicadas, muito mais variadas”¹⁹:

Uns poucos baques fracos contra o vidro fizeram-no virar para a janela. Começava a nevar novamente. Ficou vendo sonolento os flocos, negros e prata, caindo oblíquos contra a luz do poste. Era chegada a hora de ele partir em sua jornada rumo oeste. Sim, os jornais tinham razão: a nevasca era geral em toda a Irlanda. A neve caía em cada trecho do negro planalto central, nas secas colinas, suave caía sobre o pântano de Allen e, mais a oeste, caía suave nas negras ondas rebeldes do Shanon. Caía, também, sobre todo o solitário cemitério da colina em que o enterrado Michael Furey repousava. Espessa pousava deposta em rajadas nas cruzes contorcidas e nas lápides, nas pontas do estreito portão, nos espinheiros nus. Desmaiava-lhe a alma lentamente enquanto ouvia no universo a neve leve que caía e que caía, leve neve, como o pouso de seu fim definitivo, sobre todos os vivos e os mortos. (Joyce, 2013a, p. 57-58)

As traduções desse texto de Joyce guardam alguma fidelidade com o texto original. Seja aquele da escolha vocabular, seja uma carga de significado que o tradutor optou por manter, seja a poética e o ritmo do texto. A tradução de Guilherme Braga, por exemplo, se pretendia fiel à língua-alvo, e principalmente ao

¹⁹ A frase foi retirada da postagem do autor sobre a publicação de sua tradução em <http://www.blogdacompanhia.com.br/tag/james-joyce/>

leitor dessa língua-alvo. Enquanto projeto tradutório parece se distanciar de sua intencionalidade na medida que, por exemplo, mantém os nomes estrangeiros e traduz apenas os pronomes de tratamento. Em que pese esse texto de Joyce não ser afetado por uma radicalidade poética como seus textos posteriores, pensar uma radicalidade tradutória como projeto funcional a todo e qualquer tipo de texto nos impõe pensar com Haroldo de Campos as estratégias de uma tradução enquanto *transcrição*.

Como entende Benjamin, à tradução cabe uma função angelical de mensageira, pois a tradução nos dizeres de Haroldo de Campos “anuncia para a língua do original, a miragem mallarmaica da língua pura; ela é mesmo para o original, a única possibilidade de entrevisão dessa língua pura – lugar semiótico de convergência da intencionalidade de todas as línguas” (Campos, 1981, p. 179). Haroldo nesse texto citado, “Transluciferação Mefistofáustica”, lembra o ensinamento de Benjamin quando inverte a relação de servitude que afetaria concepções ingênuas da tradução como “tributo da fidelidade”, concepção que reserva à tradução o lugar da servilidade, da transmissão do conteúdo do original.

Na perspectiva de uma língua pura benjaminiana, essa relação é invertida, o original é que serve à tradução no momento em que “a desonera da tarefa de transportar o conteúdo inessencial da mensagem e permite-lhe dedicar-se a uma outra empresa de fidelidade, esta subversiva do pacto rasamente contudístico: a fidelidade à reprodução da forma” (Campos, 1981, p. 179). Haroldo propõe levar a tese benjaminiana de uma tradução angelical ao extremo, numa hipótese em que não há servidão da tradução, uma operação radical de transcrição chamando-a de tradução luciferina. Cito Haroldo:

traduzir a forma, ou seja o “modo de intencionalidade de uma obra – uma forma significante, portanto, intracódigo semiótico – quer dizer, em termos operacionais, de uma pragmática do traduzir, re-correr o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o enquanto dispositivo de engendramento textual, na língua do tradutor, para chegar ao poema transcrito como re-projeto isomórfico do poema originário. (Campos, 1981, p. 181)

As traduções comuns, destituídas de um projeto radical, se comportam de duas formas, em geral. Podem ser elas traduções mediadoras que visam a útil tarefa de auxiliar a leitura do original, “como um dicionário portátil” e traduções medianas

que de alguma maneira tentam intermediar a compreensão do texto “guardando da aspiração estética apenas as marcas externas de um dado esforço da versificação e de um deliberado empenho rítmico. (Campos, 1981, p. 181)”

Para Haroldo uma intervenção estética moderada, juntamente com uma identificação simplista das complexidades textuais (métrica e rima) levam ao “obscurecimento da intrincada teia de som e sentido que percorre o texto como um todo, qual disseminado jogo paronomástico, só acessível à leitura partitural própria da tradução radicalmente criativa” (1981, p.182). Haroldo fala ainda que às vezes é necessário recorrer a locuções que são próximas do impacto vivo da gíria, recapturando assim, a força do original. Nesse sentido, as traduções que se apresentam aqui, correm ora ou para o lado da necessidade de tornar o texto compreensível, claro, ora para um certo balançar rítmico. E a última delas, de autoria de Caetano W. Galindo, recorre a locuções dinâmicas da língua (gírias), além de manter o tom poético.

Falling e Falling Faintly marcam um ritmo no texto que o deixa ainda mais poético. O par *falling softly... softly falling* é uma inversão poética que antecipa o poema “She Weeps over Ragoon” publicado no *Pomes Pennyeach* em 1927, sobre amor e morte. Um fio que passa por ambos lugares. A tradução é essa possibilidade de pensar que a hospitalidade do texto literário se dá pela abertura da obra. A neve que acaba caindo de formas diferentes de acordo com as escolhas de cada um dos tradutores: “cair suave através do universo, cair brandamente” (Trevisan) ou que “precipitando-se placidamente, placidamente se precipitando” (O’Shea), “caía suave por todo o universo e suave caía” (Braga) e ainda “a neve leve que caía e que caía, leve neve” (Galindo), no texto toma formas diferentes, e faz com que cada um desses textos seja um outro texto.

É essa abertura infinda, que perpassada pela tradução faz com que a hospitalidade se dê no texto literário. O texto acolhe o tradutor que o penetra para o transformar na língua de chegada em outro texto. Esse outro novo texto mantém seu lastro naquele de partida e acolherá o leitor que, por sua vez, o penetrará em um movimento de fruição, gozo, ou ainda para a produção de outro texto. A incondição absoluta da hospitalidade está condicionada ao desconhecimento completo daquele que será acolhido. O texto, esse ente que pode acolher absolutamente o outro, não

conhece e nem pode conhecer esse que será o acolhido por ele. É o texto, assim, e não as práticas de leitura, escrita ou tradução, essas sempre são violentas, que acolhe incondicionalmente todo e qualquer outro.

Da mesma forma, a tradução é vista como ato de hospitalidade por Derrida:

Antes dessas graças dadas ou da graça pedida, confesso, em primeiro lugar, uma falha de linguagem que bem poderia ser uma violação das leis da hospitalidade. Na verdade, o primeiro dever de um hóspede, do *"hôte/guest"* que sou, não é falar uma linguagem inteligível e transparente, ou seja, sem equívoco? Falar, portanto, uma só língua, a saber, a do destinatário, neste caso, do anfitrião (*"hôte/host"*), uma língua singularmente destinada a quem deve e pode escutá-la, uma língua que se partilha, como a própria língua do outro, aquela do outro a quem nos dirigimos ou, ao menos, uma língua de que o ouvinte ou o leitor possa se apropriar? Em suma, uma língua traduzível? (2000, p. 15)

Uma língua na qual se dirigir ao outro. Uma língua compreensível, uma língua que fosse ao menos um veículo de comunicação, mas não apenas para enunciar o que se pretende dizer como também para acolher aquele que chega e ofertar acolhimento ao que recebe. E quando a língua do anfitrião não é conhecida pelo hóspede. Tem ele o dever de traduzir ao menos o que seja necessário ao diálogo? É A tradução não só uma possibilidade de hospitalidade, mas também uma necessidade para que o próprio ato hospitaleiro se dê? O acolhimento necessário passa por essa necessidade de tradução.

Esse acolher, na prática tradutória implica ainda que haverá perdas e ganhos, segundo Derrida:

Não é isso que faz uma tradução? Não assegura ela essas duas sobrevidas, perdendo a carne durante uma operação de troca? Elevando o significante em direção a seu sentido ou seu valor, mas conservando a memória enlutada e endividada do corpo singular, do corpo primeiro, do corpo único que ela assim eleva e salva e releva? Como se trata de um trabalho, isto é, como dissemos, de um trabalho do negativo, essa relevância é um trabalho de luto, no sentido mais enigmático dessa palavra, que merecia uma reelaboração, que tentei fazer em outro lugar, mas à qual renuncio no momento. A medida da *"releve"* ou da *"relevance"*, o preço de uma tradução, é sempre o que denominamos o sentido, quer dizer, o valor, a guarda, a verdade como guarda (*Wahrheit, bewahrer*), ou o valor do sentido, isto é, aquilo que, libertando-se do corpo, eleva-se acima dele, interioriza-o, espiritualiza-o, guarda-o na memória. Memória fiel e enlutada. Nem é preciso dizer que a tradução guarda o valor do sentido ou deve relevar seu corpo: o próprio conceito, o valor do sentido, o sentido do sentido, o valor do valor guardado nasce da experiência enlutada da tradução, da sua própria possibilidade (2000, p. 42)

Derrida aqui analisa *O Mercador de Veneza* de William Shakespeare. A passagem é aquela em que o pagamento da dívida contraída com Shylock será feito com a própria carne de Antônio. A metáfora da carne arrancada para o pagamento de uma certa dívida é usada por Derrida para tratar da perda da tradução. Dizer do ato tradutório como uma dívida que se contrai desde o início e principalmente que se impõe na hospitalidade (Como negar a seu hospede a compreensão em sua língua daquilo que se diz em uma língua outra?) e por consequência na tradução, enquanto possibilidade de hospitalidade. E, em Joyce, é também com carne que se deve, que se deve uma dívida infinita.

Eu prefiro começar com a consideração de uma emoção.

Edgar Allan Poe

Dezembro de 2013. Grafias íntimas. Gêneros Impuros.

“April 27. Old father, old artificer, stand me now and ever in good stead.” (Joyce, 1996a, p. 288).²⁰ Começo pelo final, a frase encerra o romance *Um retrato do artista quando jovem* que, desde as últimas cinco ou seis páginas, passa a *diariar*. Sim, diariar. As inscrições que ocorrem nesta parte final são entradas de um diário que, como tal, se apresentam sem formalidades fixas ou necessidades pré-concebidas. Num ritmo que bem se quer solto, numa escrita que bem se quer livre. Ora relatando acontecimentos do dia, ora ensaiando reflexões sobre o que quer que seja, ora reanalizando aquelas mesmas entradas do dia anterior. Assim, sem se definir um diário, sem se definir uma autobiografia que se insere de repente, sem se definir um autorretrato ou um retrato como quereria o título, assim, sem se definir. Deixo assim. Joyce em suspenso, para antes de refletir acerca desse gênero que parece se querer impuro, pensar os gêneros que o poderiam compor.

Biografar. A escrita de uma vida. Narrar, numa retrospectiva, acontecimentos. Todos? Alguns? Eleger um ou outro fato, ou tentar dar conta da totalidade dos acontecimentos de uma vida inteira? Tamanha tarefa seria, talvez, um esforço que não poderia senão ceder ao fracasso. Ao eleger sobre qual ângulo narrar uma vida, outros tantos seriam desprezados e talvez a vida grafada não faça jus ao sujeito-objeto da escrita. Do mesmo jeito, a totalidade implicaria narrar, inclusive, os atos cotidianos mais banais que tornariam a leitura enfadonha, para dizer o mínimo.

²⁰ “Vinte e sete de abril: Velho pai, velho artífice, valha-me agora e sempre”. (JOYCE, James. *Um retrato do artista quando jovem*. Trad. Bernadina Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006, p. 265).

Autobiografar. A escrita da própria vida. Mas como falar daquilo que não lhe apraz, a respeito de si? É como expor as fraquezas mais sórdidas da alma numa grafia que se destina a outrem. E como não fazê-lo ao mesmo tempo? Como não entregar ao leitor tudo aquilo que de pior se inscreve na alma do escrevente? Mais ainda, o que levaria o sujeito a escrevinhar a própria vida num compêndio de relatos que serviriam para immortalizar, talvez, aquele que foi inscrito no papel. Parece haver em ambos escritos, biografia e autobiografia, uma relação com o segredo que lhes é parte essencial. Algo a ser revelado, que parece mesmo permanentemente caçado pelo leitor, e algo que se mantém em segredo, desde sempre e para sempre.

Como manter em segredo aquilo que lhe envergonha? Deixá-lo para a escrita, que funcionaria como uma espécie de ato confessional, indispensável. Pois ao grafar no papel aquilo que não quero comigo fica abandonado, como que jogado nas páginas, passa pelo processo de reflexão e é, então, descartado. Devo, pois, escrever. É como dever de inscrição, que a escrita de si foucaultiana é apresentada como gênero necessário ao pensamento. Citando Santo Atanásio, Foucault, em “A escrita de si”, percebe que a escrita das ações e do próprio movimento da alma teriam por consequência o abandono do pecado, por medo, ou por vergonha de torná-lo conhecido.

Já que se teria, obrigatoriamente, que grafar, confessando, cada desvirtualidade da alma. Foucault recorre aos gregos para dizer que desde Sêneca ou Plutarco, a escrita, especialmente a escrita como forma de meditação, ganha um papel de destaque. Sendo associada ao exercício do pensamento sob dois ângulos diferentes, um linear e outro circular. Linearmente, o pensamento vai da meditação à atividade da escrita e desta ao treino de uma situação real e então à prova. De maneira circular, começa-se pela meditação, antes que qualquer nota seja feita; depois de tomadas as notas, elas dão início a um novo processo de meditação que aí não se finda, mas que reinaugura o processo novamente, de notas e reflexão.

Seja como for, o importante é que a escrita é fundamental ao processo de elaboração dos discursos, reconhecidos como verdadeiros. Por ser um elemento dessa tentativa de treinar a si mesmo, a escrita tem uma função, que Foucault recupera de Plutarco, *etopoiética* o que significa que pode ser vista como um “operador da transformação da verdade em *ethos*” (Foucault, 1992, p. 130). Tal

escrita pode se dar sob a forma do *hypomnemata* e da correspondência. Os *hypomnemata* eram livros de registro que podiam servir à técnica, ao comércio ou ao uso pessoal, como uma espécie de agenda. Eles constituíam a “memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas, ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior” (Foucault, 1992, p. 131). Tal qual um caderno de notas, que serviam para meditação, leitura e releitura, constantes. No entanto, não serviam diretamente à escrita de si, não tinham o objetivo da confissão. Tratavam não de revelar os melindres da alma, mas sim de registrar o que já foi dito. Por outro lado, considerando que os *hypomnemata* serviam a uma prática de releitura constante, uma reflexão, que acaba por fornecer material para que a escrita de si se dê.

Leitura e escrita não podem ser dissociadas, precisam ocorrer alternadamente. Escrever sobre o que se leu é fundamental para a apreensão. A escrita daquilo que foi lido, ou ouvido, transforma a todos aqueles que foram lidos ou ouvidos, na medida em que passam a ser possuídos por aquele que escreve. O escrito, dirá Foucault, se transforma no próprio escritor. É como se a identidade do escritor se formasse a partir dessa rememoração (que se dá em leitura, escrita, releitura). Esse mesmo processo de escritura parece estar presente também na correspondência. Pois desde o momento em que se ensaia escrever uma carta, ela afeta aquele que escreve da mesma forma com que afetará aquele que recebe, a lê e relê.

Podemos, assim, dizer que aquilo que é escrito a outrem serve também para a reflexão daquele que escreve, no momento mesmo em que escreve. Nesse movimento circundante de exprimir-se no papel, de vê-lo o que se grafou, ao passo que se reflete e reflete sobre si, justo nesse mesmo tempo que o escritor fala ao outro, fala a si mesmo, num processo de reflexão. E da mesma forma, “a carta faz o escritor ‘presente’ àquele a quem a dirige” (Foucault, 1992, p. 136). Presentifica, corporifica aquele que, não estando lá, faz-se presente. Assim, escrever é mostrar-se.

Mostrar a si numa autobiografia ou mostrar o outro na biografia. Em sendo impossível resgatar todos os aspectos de uma vida, ainda que contássemos com um cuidadoso indivíduo que grafasse em *hypomnemata* todos os aspectos de sua vida

minutamente, ainda assim, “a vida é um entretecido constante de memória e olvido” (Dosse, 2009, p. 55). A grafia da vida, pois, pressupõe um hibridismo de gêneros, um recurso à rememoração mimética de um passado real e o preenchimento das lacunas numa dimensão ficcional. Retrato, descrevo aquilo que está ainda vivo na memória e preencho os entremeios com narrativas ficcionais que dão às grafias, ainda, possibilidades de leitura não rígidas como seriam em um documentário, por exemplo.

Definir autobiografia como uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa faz de sua própria existência, focalizando sua história individual ou de sua personagem, tal qual Philippe Lejeune define em *O Pacto Autobiográfico*, implica, como o autor levantou nas revisitações ao seu texto, numa exclusão de gêneros literários (como a poesia). A necessária incursão de uma identidade entre autor, narrador e personagem é o que distinguiria a autobiografia da biografia. Essa tem, por sua vez, o elemento de uma figura externa, diversa do personagem-objeto, decidindo por quais aspectos grafar aquela vida. Ou seja, ainda que a ambos autores caiba a decisão sobre quais fatos narrar e quais omitir da narrativa proposta, na biografia, autor não se confunde com personagem e/ou narrador.

Nesse sentido, vale expor as lições de Lejeune acerca da problemática em torno da identidade narrativa. Para tanto, Lejeune recorre à análise estrutural da narrativa como aquela explicada por Carlos Reis e Ana Cristina Lopes no *Dicionário da Teoria Narrativa*:

“A expressão *narrador autodiegético*, introduzida nos estudos narratológicos por Genette (1972:251 et seqs.), designa a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história. Essa atitude narrativa (distinta da que caracteriza o *narrador homodiegético* (v.) e, mais radicalmente ainda, da que é própria do *narrador heterodiegético* (v.)) arrasta importantes consequências semânticas e pragmáticas, decorrentes do modo como o *narrador autodiegético* estrutura a *perspectiva narrativa*, organiza o *tempo*, manipula diversos tipos de *distância*, etc. (Reis e Lopes, 1988, p. 118)

A narração poderá ser autodiegética se narrador e protagonista forem a mesma pessoa, e ser caracterizada pelo uso da primeira pessoa, consequência natural que, no entanto, não é obrigatória. Já, no caso de narrador homodiegético, que também relata sua experiência, esta se relaciona de forma secundária com aquela do personagem principal. A narração poderá ainda ser heterodiegética caso

o narrador seja estranho à história que narra, não a integrando de forma alguma (nem como personagem principal, nem secundário ou testemunha).

Como o aparecimento da primeira pessoa pode diferenciar os tipos de narrativa, vale considerar que a primeira pessoa é definida pela articulação que pode se dar no nível da referência, com o uso de pronomes pessoais (eu/tu) dentro do discurso, ou do enunciado quando os pronomes pessoais de primeira pessoa marcam a identidade do sujeito da enunciação e do enunciado. É, pois, a primeira pessoa, um papel. Vale ressaltar que nenhum dos pronomes pessoais tem a função de referenciar um conceito, mas sim um nome ou entidade que possa ser designada por um nome.

Carlos Reis e Ana Cristina Lopes(1988) ressaltam ainda a importância da organização do tempo, para além das incidências gramaticais. É possível muitas vezes identificar o tempo sobrepondo protagonista e narrador como nos monólogos interiores:

The memory of his childhood suddenly grew dim. He tried to call forth some of its vivid moments but could not. He recalled only names. Dante, Parnell, Clane, Congowes. A little boy had been taught geography by an old woman who kept two brushes in her wardrobe. Then he had been sent away from home to a college, he had made his first communion and eaten slim jim out of his cricket cap and watched the firelight leaping and dancing on the wall of a little bedroom in the infirmary and dreamed of being dead, of mass being said for him by the rector in a black and gold cope, of being buried then in the little graveyard of the community off the main avenue of limes. But he had not died then. Parnell had died. There had been no mass for the dead in the chapel and no procession. **He had not died but he had faded out like a film in the sun. He had been lost or had wandered out of existence for he no longer existed. How strange to think of him passing out of in the sun or by being lost and forgotten somewhere in the universe!** (grifo meu) (Joyce, 2000, p. 105)²¹

²¹ A lembrança de sua infância ficou sbitamente confusa. Ele tentava invocar alguns de seus momentos mais marcantes mas não conseguia. Recordava apenas os nomes: Dante, Parnell, Clane, Conglowes. Um menininho tinha aprendido geografia com uma senhora idosa que guardava duas escovas em seu armário. For a então mandado embora de casa para um colégio. No colégio fizera sua primeira comunhão e comera *slim jim* tirado de dentro do boné de crquete e observara a luz do fogo da lareira saltando e dançando na parede de um pequeno quarto de enfermaria e sonhara estar morto, a missa sendo realizada por ele pelo reitor trajando uma capa magna preta e outro, ser então enterrado no pequeno cemitério da comunidade for a da avenida principal de tílias. Mas ele não tinha morrido então. Parnell morrera. Não tinha havido missa pelos mortos na capela e nenhuma procissão. **Não tinha morrido mas havia sumido como um filme exposto ao sol. Ele se perdera ou vagara for a da existência pois não existia mais. Como era estranho pensar nele e saindo da existência pois não existia mais. Como era estranho pensar nele saindo da existência daquela maneira , não por morte mas por sumir exposto ao sol ou por estar perdido e esquecido em alguma parte do universo!** (grifo meu) (O'Shea, 2006, p. 103)

Nesse trecho de *A portrait* é possível ler a organização do tempo sobrepondo narrador e protagonista tal como descreve Carlos Reis. Sutilmente o narrador deixa a cena para que o personagem passe ele mesmo a falar sobre a situação que vinha sendo descrita anteriormente. No caso da narração autodiegética, o narrador é colocado em uma posição ulterior àquela em que a narrativa ocorre. Artificialmente, o tempo e o ritmo da experiência são reconstituídos pelo narrador que privilegia a imagem do personagem.

Em se diferenciando a identidade de narrador, personagem e autor, o autor²² é aquele que se marca no texto mas pertence a uma realidade extratextual que acontece de maneira indubitável. É uma pessoa real que requer a responsabilidade sobre a enunciação. No caso de uma autobiografia, é o autor que firma sobre o texto o pacto autobiográfico. Anunciando, por elementos extratextuais, a inscrição de seu nome, na capa do livro, por exemplo, e firmando, assim, o seu compromisso com os relatos enunciados.

Lejeune, propõe, inclusive, que esse é um pacto de verdade que o autor firma ao dizer que escreve sua própria biografia. Da mesma forma, François Dosse entende que a biografia prescinde do verídico, de fontes de confirmação quer sejam elas escritas ou orais. Dizer a verdade sobre a pessoa biografada é a preocupação primordial da biografia. Isso porque o leitor busca encontrar a verdade na biografia. Mais do que um simples relato de fatos e acontecimentos, o que se busca na leitura biográfica é uma imagem da vida do sujeito biografado no sentido mesmo que seja possível reconstituir sua trajetória por meio das informações colocadas no texto. Nessas informações o leitor espera encontrar os lastros da verdade.

Sem a pretensão de prolongar a questão da verdade, e o próprio Lejeune reflete sobre isso quando disserta sobre o pacto, mas abrindo um pequeno parêntese aqui, é importante que se entenda esse pacto de verdade como um compromisso do

²² “O termo autor designa uma entidade de projeção muito ampla, envolvendo aspectos e problemas exteriores à teoria da narrativa e atinentes, de um modo geral, à problemática da criação literária, das funções sociais da literatura, etc. (...) o autor literário corresponde à entidade que R. Barthes chamou *écrivain*, distinguindo assim o escritor do escrevente: ‘o escritor é aquele que trabalha a sua palavra (desde que esteja inspirado) e absorve-se funcionalmente nesse trabalho.’ (Reis, 1988, p. 14) A exceção da inspiração que o autor cita como necessária ao trabalho do autor entendo que o lapidar da palavra requer mais do ato de leitura e escrita, num processo que se requer constante do que propriamente de qualquer sorte de inspiração.

autor em expor, sob uma perspectiva pessoal, os fatos de sua vida. Em última instância, poderíamos falar em uma veridicidade, uma vez que, ainda que o material usado para a narrativa biográfica tenha correlação com a realidade, ele fora sujeito a cortes e seleções (dada a problemática da totalidade).

Diríamos, pois, que a veridicidade se diferencia de uma ficcionalidade intencional, que permearia outros gêneros literários, como, por exemplo, a questão da ficcionalidade e do testemunho, de que falaremos adiante. E também não se trata de dizer que não há qualquer ficcionalidade numa autobiografia, mas o pacto sugere que prioritariamente o autor se compromete com uma escrita verídica. É importante, ainda, lembrar que um recontar de histórias biográficas passa pela memória do autor e por suas intencionalidades. O que significa dizer que o texto está sujeito aos esquecimentos e apagamentos que operam naturalmente na memória.

O pacto autobiográfico também pode se dar de forma indireta, nesse caso será chamado de pacto fantasmático. Os casos de Gide e Mauriac, citados por Lejeune, são exemplos de como esse pacto fantasmático pode ocorrer. Ambos os autores afirmaram que havia mais verdade nos romances que escreveram que nas autobiografias, assim afirmando que criaram sobre a obra ficcional uma espécie de áurea fantasmal que seria reveladora do indivíduo, convidando o leitor a ler os romances com a postura de quem investiga, procura ou desafia o ficto ali inscrito, na busca pela veridicidade.

Como pode ser lido na carta datada de 26 de setembro de 1904, em que Joyce escreve à Nora, “O que é que me impede a menos que nenhuma palavra seja delicada o suficiente para ser teu nome?” (2012, p. 46). Na nota de rodapé, a organizadora do volume *Cartas à Nora* observa em relação ao trecho: “Em ‘Os mortos’, Gabriel Conroy se recorda de ter escrito a Gretta antes de se casarem: ‘Por que é que palavras como estas me parecem tão tolas e frias? É por que não há palavra delicada o bastante para ser o teu nome?’”. Os trechos descritos acima evidenciam o lastro biográfico da frase de Gabriel Conroy, personagem que encarna aspectos da vida do Joyce, como, por exemplo, o romance com Gretta, que se dá com Nora na vida.

Nesse contexto, uma interessante contribuição de Lejeune (2008) para o estudo da escrita de uma vida é a ideia de espaço autobiográfico, criada a partir do estabelecimento de um pacto fantasmático. Nesse espaço autobiográfico, o leitor encontraria, no conjunto da obra produzida pelo autor, entre escritos biográficos ou não, textos que abrigariam diversos elementos autobiográficos. Para Lejeune, esse espaço precisa que o autor tenha escrito um conjunto de obras anteriores à autobiografia. No entanto, se o pacto fantasmal pode se dar a qualquer momento, não há exatamente um requisito para sua formação, nem a escrita de uma autobiografia, tão pouco uma produção que a precedesse. Bastaria, pois, que o autor declarasse, quer fossem em cartas, entrevistas, ou por qualquer outro meio, que há em sua obra ficcional elementos autobiográficos para que o espaço autobiográfico se forme e com ele todo um conjunto de elementos que precisariam se ligar como um quebra-cabeças, não necessariamente, mas possivelmente.

Vários gêneros são possíveis para a escrita da vida. Dentre eles: a memória, a biografia, o romance pessoal, o poema autobiográfico, o diário, o autorretrato ou ensaio. Lejeune propõe uma diferenciação sob a forma de categorias que se dão pela forma da linguagem, pelo assunto tratado, pela situação do autor e pela posição do narrador. Essas categorias se subdividem, ou não. A forma de linguagem poderá ser narrativa ou em prosa. O assunto tratado será definido como a vida individual. A situação do autor poderá ser de identidade com o narrador. E, por fim, a posição do narrador poderá ser de identidade do narrador e do personagem principal ou de uma perspectiva retrospectiva da narrativa. Vale marcar que essas categorias não são rigorosas, mas tocam o texto principalmente e podem fundir-se ao longo do texto.

Assim, aplicando as categorias aos gêneros, Lejeune (2008) define que as memórias são marcadamente um texto cujo assunto é tratar de uma vida individual. Na biografia, o narrador e o personagem principal se identificam, já no romance pessoal o narrador se identifica com o autor. O poema autobiográfico caracteriza-se pela forma de linguagem em prosa e o diário pela perspectiva retrospectiva da narrativa. Por sua vez, autorretrato e ensaio, além da perspectiva retrospectiva usam da forma de linguagem narrativa. E, no caso da autobiografia, há uma identidade entre narrador, personagem principal e autor.

A constituição dos gêneros, para Lejeune (2008), pressupõe uma série de pactos²³ que podem existir concomitantemente. Além do pacto autobiográfico e do pacto fantasmal, autobiografia e biografia compartilham do pacto referencial, definido como um compromisso com a manutenção de um lastro. O compromisso precisa ser firmado e cumprido. No entanto, não é fundamental que o resultado se restrinja apenas à semelhança. A semelhança guarda uma relação com o modelo. Na biografia, ela fundamenta a identidade ao passo que na autobiografia é a identidade que fundamenta a semelhança. Revisando esses conceitos, Lejeune (2008) propõe que o romance autobiográfico e a biografia se distinguiriam apenas pela forma de leitura. Internamente, os elementos textuais não seriam capazes de promover uma diferenciação de fato. Mas, ao nomear um texto como sendo um romance, é estabelecido um pacto de ficcionalidade que torna, a partir da perspectiva da recepção, o texto diferente daquele nomeado autobiografia, que prescinde de pacto romanesco.

A diferenciação dos gêneros pela simples nomeação: é autobiografia aquilo que digo que é, ou que é escrito com tal função pragmática, parece não sustentar o todo complexo que envolve a questão biográfica. Se distingo romance autobiográfico de biografia pela forma de leitura apenas, assim também poderia distinguir qualquer outro gênero literário. Se os elementos textuais não são suficientes para que essa diferenciação seja produzida, talvez isso signifique que ela simplesmente não exista, que aponte mesmo para uma “impureza” do gênero.

O caso é que a biografia é uma mescla de gêneros, uma mescla entre o registro da *mimesis* e uma “perspectiva estética posta a serviço de uma ética” (Dosse, 2009, p. 64). É inevitável que o texto biográfico receba um tratamento ficcional. A biografia se situa entre a singularidade daquele que é o objeto da biografia e a uma recepção que se dá de forma plural e evolui numa pulverização das facetas que não pode acabar na desconstrução do sujeito. Essa pluralidade da recepção se confronta com a escrita autobiográfica, isso porque o fato do próprio sujeito escrever sua vida dá a ele a ilusão de ter acesso ao interior do personagem,

²³ Vale dizer que além dos pactos aplicados aos gêneros biográficos, Lejeune também cita o pacto romanesco como prática da não identidade, em que autor e personagem não possuem o mesmo nome. Não há qualquer nível de identidade. Esse pacto funciona como um atesto da ficcionalidade da obra.

chegando demasiadamente perto de suas intenções. Afinal, personagem e autor, se confundem aqui.

A confusão pode acontecer também em se tratando de autores cujos relatos de vida acabam se apresentando como explicações para a sua obra. A esse conceito de *vidobra* criado por Compagnon, Dosse atribui também um valor para a própria compreensão da obra. É como se o contexto da vida do autor, suas particularidades, trouxessem à luz explicações que deixariam a própria obra mais robusta. Dessa forma, o retrato é uma espécie de “imagem-movimento num romance biográfico que se detém junto a certo numero de episódios significativos” (Dosse, 2009, p. 84). Biógrafo ou autobiógrafo precisam captar uma certa psicologia do personagem (objeto da biografia), a motivação para a obra e para a inspiração literária. Há uma linha tênue entre narrativas biográficas, relatos históricos, romances ficcionais que fazem da grafia da vida um gênero impuro.

É possível, como afirma Dosse, que a escrita autobiográfica passe, por exemplo, pela identidade do outro com o único objetivo de reconquistar o próprio eu, com base no trabalho, na pesquisa e na escrita. Nessa esteira de pensar a escrita tanto a partir da reconquista do próprio eu que se faz passando pela identidade do outro, se destinamos um texto a outro que nos *vê-lê* de um jeito um tanto quanto exposto também trazemos à mescla do gênero impuro autobiográfico o ato de confissão.

Confessar-se. Ao que parece, destina-se a um outro, a uma necessidade de compreensão, ou uma busca pelo perdão. O texto confessional serve a seu autor como um veículo para expurgar-lhe do espírito o que não lhe apraz. Santo Agostinho em *Confissões* apela à verdade, apela à prática da verdade para o alcance da luz. Confessar a esse outro, Deus, e a todas as testemunhas, leitoras de seus escritos. Ao mesmo tempo, se Deus, onipresente, tudo conhece, não precisaria que Santo Agostinho confessasse; ele o faz porque precisa destituir-se daquilo que joga ao papel, na tentativa de curar suas enfermidades. Expurgar do coração e dos pensamentos os entendimentos imbuídos no espírito, que o fazem desacreditar, que o fazem também impuro. A escrita confessional que serve ao propósito cristão de uma espécie de salvação pela confissão é mais que autopiedosa, é antes mesmo um ato necessário àquele que comunga desses preceitos. E ainda, para aqueles

que não o fazem no sentido cristão, confessar participa da compreensão dos processos pelos quais o sujeito se submete ou é submetido, ou, simplesmente, pelos quais passa. A aqueles que tentam conhecer o Santo por meio de suas confissões, ele pergunta se seria possível acreditar que as confissões de alguém são realmente verdades, pois que ninguém pode saber o que se passa num homem, a não ser o espírito que o habita.

O espírito, segundo Jean-Luc Nancy “é a não-forma ou a ultra-forma do buraco onde o corpo se precipita” (2000, p. 74). O corpo retira-se do espírito, pois que ele é superação, sublimação. Já a alma “é a forma de um corpo, ela própria é corpo” (*idem*, p. 74). Esse espírito, não forma, do corpo se precipita, é a fonte do saber de que Santo Agostinho fala. Ao mesmo tempo em que só ao espírito é dado conhecer as verdades que estão no sujeito, “é o órgão do sentido” (*idem*, p. 75), é dele que o corpo se retira e é o corpo que *excreve*. Esse sentido deve ser entendido não como um amontoado de semiologia, sintomatologia ou fenomenologia dos corpos, como afirma Nancy, mas como o partilhar do corpo, uma escrita que se entrega, que se dá ao corpo, e ainda o contrassenso que está nesse corpo significativo – todo o *corpus* dos corpos filosóficos, teológicos, psicanalíticos e semiológicos – só *encarna* uma coisa: a absoluta contradição de não poder ser corpo sem ser o corpo de *um espírito* – que o desincorpora” (*idem*, p. 68). Esse restar duplo de um espírito que é a fonte do saber humano de onde o corpo sai e que ao mesmo tempo o corpo que precisa de um espírito que guarda o saber, mas que não o habita, não mais do que é habitado por ele.

Ainda segundo Nancy, a literatura é constituída de corpos, tão somente de corpos e apresenta ou a ficção, ou uma reserva de corpos que estão saturados de significação, ou ainda uma produção literária “que se oferece em pessoa e em corpo (memórias, fragmentos, autobiografia, teoria)” (2000, p.69). Fora do binômio significado/significante o corpo não é escrito, será a própria escrita, se ela indica “aquilo que desvia da significação e que por isso se *excreve*” (*idem*, p. 69). Essa excrção é produzida no jogo de um espaçamento que prescinde de qualquer significação. Nele as palavras são desprendidas de sentido e abandonadas a elas mesmas. Para o autor “se uma palavra não é absorvida sem resto num sentido, resta essencialmente estendida entre as outras palavras, tendendo a tocar-lhes, sem no entanto se juntar a elas: e isto é a linguagem enquanto corpo” (*idem*, p. 70). É o

corpo, portanto, que tendo se retirado do espírito, esse ente que guarda as verdades do ser, manifesta-se e produz linguagem, excreve, confessa.

A leitura pode ser vista como um “jogo prospectivo e um retrospectivo”, num movimento de alternância que é imposto pela leitura ou releitura que é necessário diante da complexidade de certas frases. “A passagem da ‘vida’ para a escritura corresponde a um ato de leitura que separa da massa indiferenciada de fatos e eventos, os elementos distintivos suscetíveis de entrar na composição de um texto (de Man, 1996, p.77)”. Segundo Paul de Man a leitura é um ato indispensável à escritura. É por meio da leitura que o texto é construído, pois é ele quem pode selecionar o que será grafado. O movimento é aquele mesmo do retorno constante ao texto, lendo, relendo e pondo-se a escrever. De Man se vale da metáfora de Proust em *Em busca do tempo perdido* para explicar esse ato de leitura:

Sem que pareça absurdo, o narrador pode afirmar que Marcel, ao ficar lendo em seu quarto, encontra em sua imaginação acesso ao ‘espetáculo total do verão’, incluindo as atrações da ação física direta, e que ele o possui de modo muito mais efetivo do que se estivesse realmente presente num mundo exterior, o qual só poderia ter conhecido em fragmentos. (De Man, 1996, p. 78)

Por meio da leitura o personagem pode ‘viver’ de forma mais plena o ‘espetáculo total do verão’ do que se, de fato, estivesse vivendo essas coisas realmente. O ato da leitura proporciona, assim, uma experiência que é mais completa, talvez, a verdadeira experiência, ou pelo menos uma que é total. Nas palavras de Proust:

Sem dúvida não fiz mais do que provar pelo tamanho e pelo caráter do desenvolvimento precedente o que eu já havia dito antes: o que as leituras da infância deixam em nós é a imagem dos lugares e dos dias em que as fizemos. Não escapei ao sortilégio: querendo falar delas, falei de outras coisas diferentes de livros, porque não é deles que elas me falaram. Mas talvez as lembranças que elas me trouxeram tenham elas mesmas tenham sido despertadas nos leitores, conduzindo-os pouco a pouco – retardando-se nesses caminhos floridos e enfiados – **a recriar em seu espírito o ato psicológico original chamado *Leitura***. (Proust, 2003, p. 24-25, grifo meu)

A leitura é, portanto, esse ato capaz de recriar ou de proporcionar a rememoração de imagens de tempos passados no espírito. Proust diz ainda que ela não forma a vida espiritual, a linha que separa espírito e leitura é tênue, mas ela não deixa de introduzir o sujeito no espírito. A leitura está ainda ligada ao ato de tomar

“posse da verdade” (idem, p. 37), verdade essa que deve ser anotada para que não escape. O ato da leitura é também um ato de amizade, sincera e que se dirige a um ausente, ou ainda a um morto. Ao estender o ato da leitura ao ato de amizade também Proust coloca o ato de leitura diretamente ligada à hospitalidade que se oferta diante de alguém, seja ele um morto, um ausente, que por sua vez o recebe e guarda verdades que são suas e logo serão de todos.

Nesse sentido, vale lembrar a fala de Nancy a respeito dessa *escrita* produzida, retirada ou até arrancada do corpo que sai do espírito e a fala de Proust sobre esse ato de leitura, se alinhavam no sentido desse jogo prospectivo e retrospectivo de que fala Paul de Man. O espírito guarda as verdades do ser que são grafadas no papel e pelo ato de leitura são apreendidas pelo leitor e que irá, por sua vez, constituir também o seu espírito.

Para que os leitores acreditem que o que se lê é verdade, Santo Agostinho diz que é necessário um ato de caridade. Pois mesmo que afirmemos que a verdade está na escritura, ainda assim, parte do leitor a vontade de acreditar ou não naquilo que lê. Mesmo entendendo que o espírito guarda a verdade que será escriturada posteriormente, ainda é preciso um ato de caridade. Ao que parece, o que o santo nomeia por caridade é o mesmo que Lejeune chama de pacto. Um acordo entre autor e leitor de compromisso com uma veracidade que se inscreve no texto desde o momento em que é nomeado confissão.

A caridade é pensada em *Coríntios I, 13*, como amor fraterno. Dentre as diversas palavras gregas, o apóstolo Paulo usa na descrição desse amor o termo *ágape*, menos frequente e mais neutro que *eros* ou *philia* e que não se relaciona ao amor conjugal ou outros amores humanos: “amor que o espírito de Deus e de Cristo infunde no cristão, ainda que em algumas de suas manifestações coincida com as de outros amores, a origem e finalidade os transcendem” (*Bíblia do Peregrino*, 2011, p. 2759). A caridade como esse ato de amor infundido por Deus em suas criaturas é divina desde o princípio, até o fim. É, portanto, por meio de um ato de amor divino, a caridade, que os leitores podem entrar no texto com o compromisso que requer o texto confessional.

O termo “ágape” é usado ainda em *João* (21:15) quando Jesus Cristo pergunta a João: *ἀγαπήεις με*, ao que João responde *φιλεῖς σε*. Mesmo com a insistência de Cristo, que chega a repetir o verbo *ἀγαπήεις*, João mantém a resposta com *φιλεῖς*. A diferença na grafia das palavras é importante para a compreensão mesma daquilo que é enunciado. As traduções da Bíblia não fazem diferença entre os dois verbos e traduzem ambos por amor, simplesmente. Como nesse trabalho também falamos da possibilidade da tradução ser vista como abertura à hospitalidade, é importante notar que esse amor divino – *agápos* – diferencia-se do amor humano – *philia* (e portanto, filial, sexual, carinhoso...). A caridade faz parte desse amor que é incutido nos humanos por Deus.

É importante dizer ainda, conforme pensa São Tomás de Aquino, que “o movimento da caridade não procede do espírito santo” (Aquino, 1980, p. 2199), é, em si mesmo, essência divina. Essência essa que, como dito anteriormente e tal qual a Sagrada Escritura, é infundida por Deus em todos os seres. Ou como questiona João Evangelista em *A Divina Comédia*:

que o bem, enquanto bem quando se entende,
assim o Amor ascende, e tão maior
quanto mais de bondade em si compreende.

Logo, pra Essência, que é tão superior
que um Bem que fora dela se comprova
só um reflexo será do seu fulgor,

mais que pra outra, convém que se mova
a mente, amando, daquele que sente
a verdade que há naquela prova. (Alighieri, *Paraíso*, c. XXVI, v. 28-36, 1999, p. 182)

A caridade se relaciona a esse ato de amor, que é divino tanto em sua origem como em seu fim. Importa-nos, aqui, essa verdade a que João Evangelista se refere e que se afina a essa veracidade de que trata Santo Agostinho, essencial ao texto confessional e que se inscreve nele desde sua nomeação enquanto tal. Do mesmo modo, na tradução da Bíblia feita por São Jerônimo, o termo grego ágape fora traduzido por *caritas*, em latim: “*caritas patiens est benigna est caritas nos aemulatur non agit perperam non inflatur*” (*I Coríntios*, 13: 4).²⁴ É em função desse amor divino,

²⁴O amor é paciente, é amável; o amor não é invejoso nem fanfarrão, não é orgulhoso (*Bíblia do Peregrino*)

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0060%3Abook%3D1+Corinthians%3Achapter%3D13%3Averse%3D4>

dessa caridade, que o leitor pode acreditar no texto. Ou ainda, para ficarmos com Lejeune, é em virtude desse pacto que nomeio desde logo a forma de confissão do texto.

Um ato confessional só pode ser verdadeiro, se não por que confessar-se? “O fruto das minhas Confissões é ver, não o que fui, mas o que sou.” (Agostinho, 2000, p. 262). Um texto desse tipo não tem propósito se eivado de não-verdades. Se importa para o texto e para seu confessor a formação de uma imagem daquele que confessa, importa mais ainda que ela seja, em que pese a possibilidade e as intencionalidades da fantasia, verídica. A finalidade última do texto confessional, que ao mesmo tempo suplica por perdão, é dar a ver o confessor a ele mesmo, como também Foucault pensou na *escrita de si*. O compromisso do texto confessional é com a verdade que se instaura desde logo na nomeação do texto, e que só é possível diante desse ato de amor, a caridade, que tem o leitor para com o pacto, que se estabelece no momento da caracterização do texto.

É importante marcar também que todo ato confessional é um ato autobiográfico. Quem confessa segredos que o aconteceram o faz na primeira pessoa, segredo que deveria contar com o lastro da verdade. Não podemos, no entanto, deixar de perguntar como fica o texto que, nomeado confissão, é falseado de alguma forma. E como não haver certo falseamento, uma vez que estamos tratando de um ato (confissão) que faz uso da memória, que por sua vez não pode senão falsear. O próprio ato de eleger o que será escrito, essa seleção das narrativas passadas, já é por si só um ato de apagamento e distanciamento de todas as outras narrativas que não entram nas confissões. E mesmo que não haja intencionalidade do tipo negativa em torno dessa seleção natural que faz a memória, não deixa de haver um falseamento e, assim, uma falha com a verdade. Isso é claro, se pensarmos na possibilidade do texto abarcar um todo que lhe seria impossível.

O mais interessante é entender esse selecionar de fatos a confessar como um fragmento do que importa para aquela confissão em específico. Deixando de lado discussões em torno de totalidades impossíveis, como em Agostinho “Encerro também na memória os afetos da minha alma, não da maneira como os sente a própria alma, quando os experimenta, mas de outra muito diferente, segundo o exige a força da memória” (*Confissões*, X, XIV, 21). É a força da

memória, pois, que seleciona aquilo que será ou não registrado. No caso das narrativas de si, dois pontos se destacam: a interferência da alma e do corpo. Ou seja, importam as impressões causadas à alma, mais que o próprio acontecimento em si. Os registros narrativos de si se entregam àquelas sensações em torno do acontecido.

Ensaiar. Ensaiar sugere a preparação para algo que seria o objeto estético final. Uma tentativa, um experimento. Como proposto por Montaigne, o ensaio é uma oferta ao leitor de uma opinião do escritor sobre qualquer assunto que seja. Tanto é possível que nele (ensaio) se inscreva o próprio autor como é possível que a discussão outra permeie caminhos diferentes. A forma livre da escrita ensaística parece garantir que algo de si mesmo permaneça nos escritos mesmo que a biografia do autor não seja o assunto. Ou seja, o gênero ensaio versa sobre assuntos quaisquer, é sua forma livre que o torna biográfico. É a possibilidade de se inscrever por meio de uma estética grafada que permite ao autor um lançar-se sobre o texto, que aproxima o gênero das outras escritas biográficas.

Escrever ensaisticamente permite que o universo do autor resvale para dentro do texto ainda que ele não pretenda assim. Como diz Montaigne “nesse estudo não me prendo senão ao que possa desenvolver em mim o conhecimento de mim mesmo e me auxilie a viver e morrer bem” (1987, p. 153). Ao mesmo tempo em que a matéria da escrita não versa propriamente sobre o autor, ou seja, o assunto sobre o qual discorre não é a escrita de sua vida, seus ensaios só versam sobre ele mesmo. Montaigne afirma que se deve atentar, em seus escritos, não à matéria, mas à maneira. A maneira como ele escreve é biográfica, na medida em que é sempre dele, a ele pertence.

De certo modo, à medida que ensaiar é experimentar, os escritos da vida parecem se compor ensaisticamente. Ainda que haja um método ou um roteiro a ser seguido na narrativa, grafar uma vida supõe também um deixar-se levar pelo que ela apresenta ao ser grafado, como se a própria impusesse o que, nela, seria ou deveria ser grafado. Tanto autobiografia e biografia quanto ensaio, diário ou autorretrato teriam algo neles que é próprio do objeto e que se impõe ao sujeito-autor, ou mesmo que o apela. Poderíamos pensar num chamamento ao movimento de grafar a vida?

Num apelo que vem do próprio objeto final – imagético ou textual – de se fazer presentificado?

Autorretratar. Um retrato que se faz de si mesmo, num movimento que exige daquele que retrata observar a si mesmo. De forma correlata à autobiografia, no autorretrato a problemática se duplica. Em se tratando de pintura, de um lado, o pintor precisa retratar a si mesmo e ao modelo que vê. Ou seja, ele precisa da distância de quem olha para um outro, um modelo, mesmo olhando pra si mesmo. Ele precisa, num duplo jogo, com o distanciamento que olha outrem, olhar a si mesmo, pois que o objeto e sujeito do retrato são o mesmo. No “autorretrato o pintor está duplamente presente como personagem no representado e pela própria pintura” (Lejeune, 2008, p. 246). A própria pintura, ou a sua assinatura na pintura, dá ao sujeito-personagem a segunda, ou apenas a outra inserção na obra, pois que a primeira outra é o próprio retratado. Jacques Derrida, em *Memórias de cego*, ao propor uma leitura sobre o autorretrato, no desenho, traz três aspectos a se considerar. Primeiro uma *aperspectiva* do ato gráfico, aquele acontecimento que se dá no movimento do rompimento originário, a inscrição do inscrevível que não pode ser visto, escapando ao campo da visão. Um rompimento que se dá quando do ato de riscar o papel e que já ele marca, traça, traceja, aquilo do autor que é simplesmente resvalado, ou seja, que não pede para ser inserido, mas que se insere ainda assim.

Em segundo, o *retraimento ou o eclipse*, como ele nomeia, a inaparência diferencial do traço em que “nada pertence ao traço e portanto ao desenho e ao pensamento do desenho, nem mesmo o seu próprio rastro” (DERRIDA, 2010, p. 60). Um eclipse sugere a imagem de algo que é acobertado por um outro, mas que sabe-se presente. É a lógica daquilo que está encoberto, mas que está lá, presente. E um terceiro aspecto, a *retórica do traço* em que o retraimento é tido como tropo (figura a ser lida) a partir da palavra. Ler o que está em retraimento, ou eclipsado, é ler aquilo que deixa de ser inscrito no papel, mas que mesmo assim pode ser lido enquanto rastro deixado pelo que está presentificado.

O autorretrato é ao mesmo tempo interditado e sofre um chamado, um apelo, que vem do retraimento do traço, retraimento esse que não é do autor mas do “<<ponto-fonte>> do desenho, o olho e o dedo, se se quiser” (Derrida, 2010, p. 62).

Partindo do pressuposto de existência do autorretrato, Derrida diz que ele, autorretrato, consiste em descrever seu lugar ao espectador a partir do ponto de vista daquele que desenha que não mais pode se ver, por um lado, já que a imagem refletida no espelho é agora o objeto, imagem final, e por outro, não pode ser visto pelo espectador que não pode identificar objeto, sujeito e signatário do autorretrato. A fusão objeto-signatário-sujeito torna o autorretrato uma peça única indivisível, no sentido mesmo de obra que se completa, não se rarefaz, e que de alguma forma tem por preocupação a imagem que será eternizada.

O ensaio joyceano que se seguirá já inicia as questões do autorretrato. Escrito enviado a uma revista que rejeita sua publicação, pela densidade incompreensível que o caracterizava, segundo a editora. O ensaio é o ponto de início para o desenvolvimento posterior do manuscrito publicado sob o título de *Stephen Hero*, e burilado para se tornar o romance *Um retrato do artista quando jovem*, segundo Stanislaus Joyce:

Jim... has decided to turn his paper into a novel, and having come to that decision is just as glad, he says, that it was rejected... (...) Far from being aimless himself, Joyce had written the initial chapter of *Stephen Hero* within a month and worked diligently at his first novel over the next three years before recasting his narrative as *A portrait of the Artist as a Young Man*²⁵ (Joyce, 1991, p. 203).

Já nas páginas do ensaio é possível ver uma incipiente mescla de gêneros, ora ensaio, ora autobiografia, ora um autorretrato, ora diário. E ainda que esse tenha se tornado material para o desenvolvimento posterior de narrativas como aquelas citadas, devemos lê-lo como texto autônomo, que mantém certos rastros das narrativas posteriores porém não se encerra num simples esboço. A tradução que segue foi feita como exercício desse ato hospitaleiro.

²⁵ Jim... decidiu transformar seu ensaio num romance e já que resolveu fazê-lo tanto melhor, ele disse, que ele tenha sido rejeitado... (...) Longe de qualquer desinteresse Joyce escreveu o capítulo inicial de *Stephen Hero* em um mês e trabalhou de maneira diligente em seu primeiro romance durante os três anos que se seguiram antes de renomear sua narrativa para *O retrato do artista quando jovem*

Um retrato do artista

James Joyce

As características da infância não são comumente reproduzidas num retrato adolescente, pois, tão caprichosos que somos, não podemos ou não iremos conceber o passado sob nenhum outro aspecto, que não o da memória inflexível. Ainda o passado implica seguramente em uma sucessão fluida de presentes, o desenvolvimento de uma entidade da qual nosso presente atual é apenas uma fase. Novamente, nosso mundo, compreende seu conhecimento principalmente pelos personagens de barba e centímetros. E é na maior parte, distante daqueles seus membros que procuram por meio de alguma arte, por algum processo mental ainda inclassificado, liberar do amontoado de matéria personalizada que é seu ritmo individual, a primeira ou a última relação formal de suas partes. Para tais como esses, um retrato não é um documento de identidade mas, sim, a curva de uma emoção.

O uso da razão é por julgamento popular predatado [por] uns sete anos e, por isso, não é fácil (para Sra. Torn) definir a idade exata em que a [s]ens[ibi]lidade natural do sujeito deste retrato acord[ou para as ide]jas da danação eterna, a necessi[dade de peni]tência e a eficácia das rezas. S[eu t]reinamento desenvolveu, bem cedo um sentimento vivo de obrigações espirituais às custas do [qu]e é chamado de “senso comum”. Ele gastou seu quinhão como um s[anto] pródigo, surpreendendo muitos pelo f[rev]or ejaculatório, ofendendo muitos com ares do claustro. Um dia num bosque perto de Malahide, um trabalhador se maravilhou ao ver um garoto de quinze anos rezando em êxtase de uma postura oriental. Foi realmente muito tempo antes que esse garoto pudesse entender a natureza daquela bondade mais vendável que tornaria possível consentir de maneira agradável às proposições sem ordenar a própria vida de acordo com elas. O digestivo valor da religião ele jamais apreciou, e escolheu, o que mais se encaixa ao seu caso, aquelas mais pobres, mais humildes ordens cujo confessor não se sente ansioso por revelar-se, pelo menos em teoria, um homem do mundo. Apesar, no entanto, de choques contínuos, que o levavam em vôos esbaforidos de entusiasmo vergonhosamente interior, ele estava ainda confortado pelos exercícios devocionais quando entrou na Universidade.

Por volta desse período erigiu-se uma espécie de enigma para proteger a crise. Ele agora era rápido o bastante para ver que o dever de desintrincar seus casos em segredo e a descrição sempre fora uma penitência leve. Sua resistência em debater escandalos, a mostrar-se curioso sobre os outros, o ajudou no seu verdadeiro inquisitório e não foi sem o sabor satisfatório do heroísmo. Era parte daquele egoísmo inextirpável pelo qual ele deveria no fim das contas chamar redentor aquele que ele imaginou convergir para si os atos e

A Portrait of the artist

James Joyce

The features of infancy are not commonly reproduced in the adolescent portrait it for, so capricious are we, that we cannot or will not conceive the past in any other than its iron, memorial aspect. Yet the past assuredly implies a fluid succession of presents, the development of an entity of which our actual present is a phase only. Our world, again, recognizes its acquaintance chiefly by the characters of beard and inches and is, for the most part, estranged from those of its members who seek through some art, by some process of the mind as yet untabulated, to liberate from the personalized lumps of matter that which is their individuating rhythm, the first or formal relation of their parts. But such as these a portrait is nota n identificative paper but rather the curve of an emotion.

Use of reason is by popular judgment antedated by some seven years and so it is not easy [to?-Ms torn] set down the exact age at which the natural sensibility of the subject of this portrait awoke to the ideas of eternal damnation, the necessity of penitence and the efficacy of prayer. <<His training had early developed a very lively sense of spiritual obligations at the expense of what is called "common sense". He ran through his measure like a spendthrift saint, astonishing many by ejaculatory fervours, offending many by airs of the cloister. One day in a wood near Malahide a labourer had marvelled to see a boy of fifteen praying in an ecstasy of Oriental posture. It was indeed a long time before this boy understood the nature of the most marketable goodness which makes it possible to give comfortable assent to propositions without ordering one's life in accordance with them. The digestive value of religion he never appreciated and he chose, as more fitting his case those poorer humbler orders in which a confessor did not seem anxious to reveal himself, in theory at least, a man of the world. In spite, however, of continued shocks, which drove him from breathless flights of zeal shamefully inwards, he was still soothed by devotional exercises when he entered the University.

About this period enigma of a manner was put up at all corners to protect the crisis. He was quick enough now to see that he must disentangle his affairs in secrecy and reserve had ever been a light penance. His reluctance to debate scandal, to seem curious of others, aided him in his real indictment and was not without a satisfactory flavour of the heroic. It was part of that ineradicable egoism which he was afterwards to call redeemer that he imagined converging to him the deeds and

os pensamentos do microcosmos. A mente da juventude seria medieval de tão divinatória de intrigas? Esportes ao ar livre (ou seu correspondente no mundo dos pensamentos) são a cura mais eficaz, mas para esse idealista fantástico, iludindo a aparição grunhiosa de botão com um salto, a imitação da caça não era menos grotesca do que desigual em um solo escolhido para sua desvantagem. Mas, por trás de um rápido endurecido escudo o sensitivo respondeu. Deixe o conjunto de inimizadas vir caindo e farejando para o planalto atrás da presa; lá era seu solo. E ele lançou-lhes descaso das galhadas. Lá havia uma evidente auto-adulação na imagem, e também o perigo de uma complacência. Por isso, negligenciar murmúrios resfolegantes naquele [le co]ro que léguas de distância poderiam tornar musical, ele começou um nobre diagnóstico da juventude. Seu julgamento foi primoroso, deliberado, sagaz; sua sentença escultural. <Esses jovens viram na morte repentina de um tedioso novelista francês a mão de Emanuel – Deus conosco; eles admiravam Gla[d]Stone, física e as tragédias de Shakespeare; e eles acreditavam na adaptação do ensino católico às necessidades diárias, na diplomacia eclesiástica. Na relação entre eles e para com seus superiores, eles mostravam um liberalismo irrequieto e (onde quer que se questionasse a autoridade) muito inglês >. Ele observou uma semi-admirável, semi-reprovável atitude de uma classe implicitamente comprometida com a abstinência em relação a <outros entre os quais (a fama se deu) vida selvagem não era desconhecida. Pensava que a união de fé e a terra do pai eram sagradas no mundo de facilmente inflamáveis ânimos, um dístico de Davi acusando o menos dócil dos temperamentos, - nunca falhou em seus aplausos e a memória de Mcmanus foi bem menos reverenciada que a do Cardinal Cullen>. Eles têm muitas razões para respeitar a autoridade e mesmo que, um estudante fosse proibido de ir a Othelo (“Há algumas expressões brutas nele, lhe foi dito”.), que pequena cruz era aquela? Não seria uma evidência de cuidado atento e interesse, e eles não estavam certos de que em suas futuras vidas esse cuidado iria continuar, esse interesse seria mantido? O exercício da autoridade pode ser às vezes (raramente) questionável, sua intenção, nunca. Quem, assim sendo, mais cultos que esses jovens para reconhecer gratuitamente as piadas de algum professor genial ou as rabugices de um porteiro que mais solícito a acalantar de todas as maneira e a avançar em pessoa a honra de Alma Mater? De sua parte, ele estava em uma idade difícil, desapossado e necessitado, sensível a tudo que era ignóbil de tal maneira que, em devaneio pelo menos foi acostumado com a nobreza. Um comprometido jesuíta prescreveu um secretariado na Guinness? E sem dúvida o secretário designado de uma cervejaria nunca teria tido desdém e lastima apenas de uma admirável comunidade, não tivesse ela sido aquela que ele desejou (na linguagem dos escolásticos) um árduo bem. Seria possível que ele acharia alívio em (so)ciedades para o encorajamento do pensamento entre leigos ou qualquer outro conforto corporal na quente fraternidade entre tantos tolos ou grotescas virgindades.

thoughts of the microcosm. Is the mind of boyhood medieval that it is so divining of intrigue? Fields sports (or their correspondent in the world of mentality) are perhaps the most effective cure, but for the fantastic idealist, eluding the grunting booted apparition with a bound, the mimic hunt was no less ludicrous than unequal in a ground chosen to his disadvantage. But behind the rapidly indurating shield the sensitive answered. Let the pack of enmities come tumbling and sniffing to the highlands after their game – there was his ground: and he flung them disdain from flashing antlers>>. There was evident self-flattery in the image but a danger of complacency too. Wherefore, neglecting the wheezier bayings in that chorus which leagues of distance could make musical, he began loftily diagnosis of the younglings. His judgment was exquisite, deliberate, sharp; his sentence sculptural. <<These Young men saw in the sudden death of a dull French novelist the hand of Emmanuel God with us; they admired Gladstone, physical Science and the tragedies of Shakespeare; and they believed in the adjustment of Catholic teaching to everyday needs, in the church diplomatic. In their relations among themselves and towards their superiors they displayed a nervous and (wherever there was question of authority) a very English liberalism>>. He remarked the half-admiring, half-reproving demeanour of a class, implicitly pledged to abstinences towards <<others among whom (the fame went) wild living was not unknown. Though the union of faith and fatherland was ever sacred in that world of easily inflammable enthusiasms a couplet from Davis, accusing the least docile of tempers, never failed of its applause and the memory of MacManus was hardly less revered than that of Cardinal Cullen.>> They had many reasons to respect authority; and even if <<a student were forbidden to go Othello (“There are some coarse expressions in it” he was told) what a little cross was that? Was it not rather an evidence of watchful care and interest, and were they not assured that in their future lives this care would continue, this interest be maintained? The exercise of authority might be sometimes (rarely) questionable, its intention never. Who, therefore, reader than these young men to acknowledge gratefully the sallies of some genial professor or the surliness of some door porter, who more solicitous to cherish in every way and to advance in person the honor of Alma Mater? For his part he was at the difficult age, dispossessed and necessitous, sensible of all that was inoble in such manners who, in revery at least, had been acquainted with nobility. An earnest Jesuit had prescribed a clerkship in Guinness’s and doubtless the clerk designate of a brewery would not have had scorn and pity only for and admirable community had it not been that he desired (in the language of the schoolmen) an arduous good. It was impossible that he should find solace in societies for the encouragement of thought among laymen or any other than bodily comfort in the warm sodality amid so many foolish or grotesque virginites.

Além disso, é impossível que um temperamento constantemente estremeado frente a seu êxtase deveria submeter-se a aquiescência, tal alma deveria decretar servidão para sua porção sobre qual a imagem da beleza caiu como uma manta. Uma noite no início da primavera, parado ao pé da escadaria na biblioteca, ele disse a seu amigo “Eu sai da igreja.” > e ao caminharem para casa pelas ruas, braços dados, ele disse, em palavras que pareciam um eco de seu fim, como ele saiu pelos portões de Assis.

Extravagância se seguiu? A simples história do poverello breve estaria fora da mente e ele se estabeleceu na mais louca das companhias. Joachim Abbas, Bruno de Nolan, Michael Sendivogius, todos os hierarcas da iniciação lançaram seu feitiço sobre ele. Ele desceu no meio do inverno de Swedenborg e se abateu na melancolia de São João da Cruz. Seu paraíso foi abruptamente iluminado por uma horda de estrelas, as assinaturas de toda natureza, a alma lembrando antigos dias. Como um alquimista ele se debruçou sobre seu trabalho, juntando elementos misteriosos, separando o sutil do bruto. Para o artista o ritmo da frase e do período, os símbolos de palavras e alusões, eram coisas primordiais. E não era de se estranhar que fora dessa maravilhosa vida, lá (de?) onde ele tinha aniquilado e reconstruído experiências, trabalhado e desesperado ele saiu enfim com um único propósito o de reunir as crianças de espírito ciumento e divididas(?) pra as reunir contra a falácia e o principado. Milhares de eternidades seriam reafirmadas, conhecimento divino seria restabelecido. Ai da imbecilidade! Assim tão facilmente teria ele evocado um regimento dos ventos. Eles clamavam suas piedades naturais – limitações sociais, a apatia inerente da raça, uma mãe adorada, a fábula cristã. Suas traições eram apenas veniais. Onde quer que o monstro social permitisse, eles arriscariam os extremos da heterodoxia, razões de uma imaginativa determinante em ética, de anarquia (o povo), de triângulos azuis, (d)os deuses-peixe, proclamando em um momento fervoroso a necessidade de ação. Sua vingança era uma sentença e isolamento. Ele aglomerou os emancipados – Venomous Butter – e se pôs longe da descuidada vizinhança.

O isolamento, ele certa vez escreveu, é o primeiro princípio da economia artística, mas revelações tradicionais e individuais estavam naquele tempo pressionando suas reivindicações e autocomunhão tinha sido apenas timidamente bem vinda. Mas nos intervalos da amizade (pois ele (tinha) ultrapassado três) ele tinha conhecido a irmandade das horas meditativas e agora a esperança que começava a crescer dentro dele o encontro entre eles, aquela serena emoção, aquela certeza, que entre os homens ele não encontrou. Um impulso o levava adiante para dentro da negra estação, para lugares silenciosos e solitários onde as nevoas recaem como se aragem entre as árvores, enquanto ele passava no meio da noite esvanescente, na secreta queda das folhas, a chuva aromática,

Moreover, it was impossible that a temperament ever trembling towards its ecstasy should submit to acquiesce, that a soul should decree servitude for its portion over which the image of beauty had fallen as a mantle. One night in early spring, standing at the foot of the staircase in the library, he said to his friend "I have left the Church."> And as they walked home through the streets arm-in-arm he told, in words that seemed an echo of their closing, how he had left it through the gates of Assisi.

Extravagance followed: The simple history of the Poverello was soon out of mind and he established himself in the maddest of companies. Joachim Abbas, Bruno the Nolan, Michael Sendivogius, all the hierarchs of initiation cast their spells upon him. He descended among the hells of Swedenborg and abased himself in the gloom of Saint John of the Cross. His heaven was suddenly illumined by a horde of stars, the signatures of all nature, the soul remembering ancient days. Like an alchemist he bent upon his handwork, bringing together the mysterious elements, separating the subtle from the gross. For the artist the rhythms of phrase and period, the symbols of word and allusion, were Paramount things. And was it any wonder that out of this marvelous life, wherein he had annihilated and rebuilt experience, labored and despaired, he came forth at least with a single purpose – to reunite the children of spirit, jealous and long-divided, to reunite them against fraud and principality. A Thousand eternities were to be reaffirmed; divine knowledge was to be re-established. Alas for Fatuity! as easily might he have summoned a regiment of the winds. They pleaded their natural pieties – social limitations, inherited apathy of race, an adoring mother, the Christian fable. Their treasons were venial only. Wherever the social monster permitted they would hazard the extremes of heterodoxy; reasons of an imaginative determinant in ethics, of anarchy (the folk), of blue triangles, [o]f the fish-gods, proclaiming in a fervent moment the necessity for action. His revenge was a phrase and isolation. He lumped the emancipates together – Venomous Butter – and set away from the sloppy neighborhood.

Isolation, he had once written, is the first principle of artistic economy but traditional and individual revelations were at that time pressing their claims and self-communion had been but shyly welcomed. But in the intervals of friendships (for he [had] outridden three) he had known the sisterhood of meditative hours and now the hope began to grow up within him of finding among them that serene emotion, that certitude, which among men he had not found. An impulse had led him forth in the dark season to silent and lonely places where the mists hung streamerwise among the trees; and as he had passed there amid the subduing night, in the secret fall of leaves, the fragrant rain,

a malha de vapores luatranspassada, ele imaginou uma admoestação sobre a fragilidade de todas as coisas. No verão, o levou em direção ao mar. Errando sobre a deserta e gramínea colina quase fatigado do dia. Pernaltas em cujos cabelos femininos ou infantis, femininos ou infantis vestidos, a mal querência mesma do mar se instalou. – até eles não tinham se fascinado. Mas enquanto o dia desvanecia tinha sido agradável assistir as últimas figuras ilhadas em lagoas distantes; E enquanto a noite aprofundava o brilho cinza sobre o mar ele tinha ido, ido entre as águas superficiais, as sagradas alegrias da solidão o elevando, cantando apaixonadamente para a maré. Ceticamente, cinicamente, misticamente, ele procurou por uma satisfação absoluta e agora pouco a pouco ele começa a ficar consciente da beleza das condições mortais. Ele se lembrou de uma frase em Agostinho – “era manifestadamente até mim que essas coisas eram boas e ainda são corrompidas, nem que ele seja supremamente bom, ainda que eles fossem bons poderiam ser corrompidos: pois eles tinham sido [sur]preendentemente bons eles teriam sido [in] corruptíveis mas se eles não fossem bons [lá] nada haveria neles que pudesse [ser] corrompido. Uma filosofia de reconciliação [possível...] como sempr[...] o [...] do [...] na par[...] um [...] levantada com luzes de golfinho. Mas as luzes nas câmaras do coração estavam inapagadas, ou melhor, queimavam como para as núpcias.

O mais querido dos mortais! Apesar dos tributários versos e da comédia dos encontros aqui e na tola sociedade dormente a fonte do ser foi entrefundida. Anos antes na juventude <a energia do pecado abria um mundo diante dele> ele foi advertido disso <a lamparina amarela surgindo em sua visão perturbada, contra um céu de outono lá iluminando misteriosamente diante daquele altar violeta – os grupos se reuniram nos portões vestidos como que para algum ritual – os vislumbres da orgia e o júbilo fantasmal. A cara indecisa de algum bom-recebedor parecendo acordar de um torpor de séculos sob seu olhar fixo – a confusão cega (iniquidade, iniquidade!) de repente o tomando – em toda aquela aventura ardente de luxúria nem mesmo ali vós tentou se comunicar> Beneficente! (a perspicácia do amor estava no título) vós veio a tempo, como uma bruxa para a agonia do auto-devorador, um enviado das belas cortes da vida. Como ele podia te agradecer por esse enriquecimento da alma por ti consumado? O domínio da arte atingido em ironia, ascetismo do intelecto foi um ânimo de orgulho indignado. Mas quem revelou-lhe para si mesmo se não vós próprio? Na forma da ternura, simples, ternura intuitiva, seu amor fez surgir nele as torrentes centrais da vida. Vós colocou seus braços por sobre ele e, intimamente aprisionou como vós foi, no sutil agito de seu seio, o êxtase do silêncio, o murmurar de palavras, seu coração falou com o coração dele. Sua disposição poderia refinar e direcionar sua paixão, segurando mera beleza no ângulo mais astuto. Seus idos sacramentais, imprimindo de vidas congênicas sua marca indelével, de tão visível graça. Uma litania o deve honrar,

the mesh of vapours moon-transpierced, he had imagined an admonition of the frailty of all things. In summer it had led him seaward. Wandering over the arid grassy hills or along the strand, avowedly in quest of shellfish, he had grown almost impatient of the day. Waders, into whose childish or girlish hair, girlish or childish dresses, the very willfulness of the sea had entered – even they had not fascinated. But as day waned it had been pleasant to watch the few last figures islanded in distant pools; and as evening deepened, they grey glow above the sea he had passionately to the tide. Sceptically, cynically, mystically, he had sought for an absolute satisfaction and now little by little he began to be conscious of the beauty of mortal conditions. He remembered a sentence in Augustine – “It was manifested unto me that those unless they were good which yet are corrupted; which neither if they were supremely good, nor unless they were good could be corrupted: for that they been supremely good they would have been incorruptible but if they were not good there would be nothing in them which could be corrupted.” A philosophy of reconciliation ... possible... as eve The... of the... at lef... bor lit up with dolphin lights but the lights in the chambers of the heart were unextinguished, nay, burning as for espousal [Ms torn].

Dearest of mortals! In spite of tributary verses and of the comedy of meetings here and in the foolish society of sleep the fountain of being (it seemed) had been interfused. Years before, in boyhood <<The yellow gaslamps arising in the trouble vision against an autumnal sky, gleaming mysteriously there before that violet altar – the groups gathered at the doorways arranged as for some rite – the glimpses of revel and fantasmal mirth – the vague face of some welcome seeming to awaken from a slumber of centuries under his gaze – the blind confusion (iniquity! iniquity!) suddenly overtaking him – in all the ardent adventure of lust didst thou not even them communicate? >> Beneficent one! (the shrewdness of love was in the title) thou camest timely, as a witch to the agony of self devourer, an envoy from the fair courts of life. How could he thank thee for that enrichment of soul by thee consummated? Mastery of art had been achieved in irony; asceticism of intellect had been a mood of indignant pride: but who had revealed him to himself but thou alone? In ways of tenderness, simple, intuitive, tenderness, thy love had made to arise in him the central torrents of life. Thou hadst put thine arms about him and, intimately prisoned as thou hadst been, in the soft stir of thy bosom, the raptures of silence, the murmured words, thy heart had spoken to his heart. Thy disposition could refine and direct his passion holding more beauty at the cunningest angle. Thou wert sacramental imprinting thine indelible mark, of very visible grace. A litany must honour thee:

Senhora das Macieiras. Boa sabedoria, doce flor do crepúsculo. Em outra fase não foi incomum dividir jantares em branco e roxo sobre a atualidade do mingau de aveia mas agora com certeza, ter comida firme ou delicada para manusear, sem necessidade de dividir. Seu jeito (criatura abrupta!) reside agora no mensurável mundo e [a] ampla extensão da atividade. As urgências sanguíneas a galope em suas veias, seus nervos acumulam uma força elétrica, e ele é pisoteado com chamas. Um beijo: e eles saltam juntos indivisíveis, para cima, radiantes lábios e olhos, seus corpos soando com o triunfo das harpas! Novamente, amada! Novamente, sua noiva! Novamente, a vida de antes é nossa!

*De ânimo mais calmo o crítico nele podia nada além de notar um estranho prelúdio para a nova coroada era em uma temporada de melancolia e agitação. Ele fez seu conto de perdas – um conto desanimador o suficiente mesmo lá onde não há comentários. O ar do falso Cristo era manifestadamente a máscara da decrepitude física ela mesma a marca e o sinal de ardores vulgares, daí ingenuidade, indulgência, doce amabilidade e toda a tribo de virtudes domésticas. Tristemente atento ao pior **a visão de sua morte**, a visão (muito mais lamentável) de vidas congênitas tergiversando entre bocejar e uivar, famintos em mente e corpo, visões das quais vieram uma falência temporária de sua remota, sustentada forma, negramente o assolou. A nuvem de dificuldades sobre ele permitiu apenas pios de luz, até mesmo na sua proclamada transição retórica. Ele poderia se convencer ao menos de uma inabilidade natural para provar tudo de uma vez e certas tentativas casuais sugeriram a necessidade de campanhas regulares. Sua fé cresceu. Isso o encorajou a dizer a um patrono das belas artes “que avanço acerca dos deuses espirituais?” E para um capitalista “preciso de 2.000 libras para um projeto.” Ele interpretou a doutrina viva da Poética para a cultura ortodoxa grega e da sarça ardente do excesso, declamou a um policial noturno acerca do verdadeiro status da mulher pública: mas não havia movimento daquelas montanhas, nenhuma celebração perigosa. Em um momento de frenesi ele chamou pelos elfos. Muitos nos nossos dias, assim pareceria, não podem evitar a escolha entre sensibilidade e insipidez. Eles se recomendam pela prova da cultura para uma minoria de afins ou dominam o mundo faminto como carne magra. Mas ele viu entre os campos seu lugar de vantagem, oportunidades para o diabo gozador numa ilha duas vezes removida do continente, sob o governo conjunto de Suas Intensidades e seus navios de bois. Seu Nego, portanto, escrito entre um coro de jargão de judeus ambulantes e o clamor gentio foi formado valentemente enquanto verdadeiros fiéis profetizavam fervoroso ateísmo e era arremessado contra os infernos obscenos de nossa Santa Mãe: mas essa explosão sobre, era urbanidade em guerra. Talvez seu estado aposentaria a velha tirania – uma clemência não mais tão desesperançosamente remota – em virtude dessa civilização madura para a qual (que todos permitam) ele de alguma forma contribuiu.*

Lady of Apple Trees, Kind Wisdom, Sweet Flower of Dusk. In another phase it had been not uncommon to devise dinners in white and purple upon the actually of stirabout but here, surely, is sturdy of delicate food to hand; no need for devising. His way (abrupt creature!) lies out now to the measurable world and the broad expanses of activity. The blood hurries to a gallop [sic] in his veins; his nerves accumulate an electric force; he is footed with flame. A kiss: and they leap together, indivisible, upwards, radiant lips and eyes, their bodies sounding with the triumph of harps! Again, beloved! Again, thou bride! Again, ere life is ours!

In calmer mood the critic in him could not but remark a strange prelude to the new crowning era in a season of melancholy and unrest. He made up his tale of losses – dispiriting tale enough even were there no comments. The air of false Christ was manifestly the mask of a physical decrepitude, itself the brand and sign of vulgar ardours: whence ingeniousness, forbearance, sweet amiability and the whole tribe of domestic virtues. Sadly mindful of the worst[,] the vision of the dead, the vision (far more pitiful) of congenial lives shuffling onwards between yawn and howl, starvelings in mind and body, visions of which came a temporary failure of his olden, sustained manner, darkly beset him. The could of difficulties about him allowed only peeps of light; even his rhetoric proclaimed transition. He could convict himself at least of a natural inability to prove everything at once and certain attempts suggested the need for regular campaigning. His faith increased. It emboldened him to say to a patron of the fine arts “What advance upon spiritual goods?” and to a capitalist “I need two thousand pounds for a project”. He had interpreted for orthodox Greek scholarship the living doctrine of the Poetics and, out of the burning bushes of excess, had declaimed to a night-policeman on the true status of public women: but there was no budge of those mountains, no perilous cerebration. In a moment of frenzy he called for the elves. Many in our day, it would appear, cannot avoid a choice between sensitiveness and dullness; they recommend themselves by proofs of culture to a like-minded minority or dominate the huger world as lean of meat. But he saw between camps his ground of vantage, opportunities for the mocking devil in an isle twice removed from the mainland, under joint government of their Intensities and their Bullockships. His Nego, therefore, written amid a chorus of peddling Jew’s gibberish and gentile clamour, was drawn up valiantly, while true believers prophesied fried atheism and was hurled against the obscene hells of our Holy Mother: but, that outburst over, it was urbanity in warfare. Perhaps his sate would pension off old tyranny – a mercy no longer hopelessly remote – in virtue of that mature civilization to which (let all allow) it had in some way contributed.

Já as mensagens dos cidadãos foram espalhadas pelas linhas do mundo, já a ideia generosa emergiu de uma guerra de 30 anos na Alemanha e estava guiando os conselhos dos latinos. Para essa multidão, não ainda no ventre da humanidade mas com certeza enraizada lá, ele daria a palavra: homens e mulheres, de vocês brota a nação que deverá surgir, a iluminação de suas massas no trabalho, a ordem competitiva é empregada contra ela mesma, as aristocracias são suplantadas e no meio da paralisia geral da insana sociedade, a confederação irá questionar em ação.

Already the messages of citizens were flashed along the wires of the world, already the generous idea had emerged from a thirty year's war in Germany and was directing the councils of the Latins. To those multitudes not as yet in the wombs of humanity but surely engenderable there, he would give the word. Man and woman, out of you comes the nation that is to come, the lightning of your masses in travail; the competitive order is employed against itself, the aristocracies are supplanted; and amid the general paralysis of an insane society, the confederate will issues in action.

O ensaio *A portrait* começa por dizer que seria impossível retratar características da infância, uma vez que nos valem apenas de nossas memórias para em retrospectiva narrar uma série de acontecimentos; muitos deles seriam olvidados, muitos exageradamente ficcionalizados. A tendência seria privilegiar certos aspectos em detrimento de outros. O passado funcionando como uma sucessão fluida de presentes parece recuperável por meio de um retrato, de uma escrita que se proponha a marcar o presente com regularidade, ainda que apenas eleja um momento a ser eternizado. Conhecer o passado por meio dos personagens de barba e centímetro é uma representação imagética do que seria a apreensão do tempo pela maturidade, ou por aqueles que já se aproximam de uma morte, uma vez que são esses, e não os infantes, que nos trazem aos olhos o conhecimento do passado.

Por meio de alguma arte, ou processo de espírito inclassificado, no qual o retrato possibilitaria a leitura de uma narrativa sob a perspectiva de uma vida, não é a descrição da realidade, com pretensão a assegurar o conhecimento de fatos que não podem ser rememorados – já que deixados ao esquecimento da infância – por não ser um documento de identidade simplesmente, é *a curva de uma emoção*. Assim, o processo de grafia da vida por meio de alguma arte, traria algo mais que não apenas um papel formal em que se podem ler os caracteres. Mais que isso, o processo de espírito inclassificado, artisticamente elaborado revela uma emoção em curva.

Essa curva sugere que entre as formas que possibilitariam a escrita de uma vida, a narrativa que se deixa conduzir pela demanda de organicidade que se grafa, e não segue um roteiro prévio de narrativa linear, daquilo que supostamente seria de interesse, é própria de um movimento artístico, ao qual Joyce se vê atrelado, tanto ficcional quanto biograficamente. O retratista aqui, ainda que fale de si mesmo, escolhe a terceira pessoa e se retrata de longe, ao mesmo tempo em que descreve assuntos mais íntimos da vida que é a sua, de seus pensamentos e os grafa em uma espécie de diário íntimo, também ensaia sobre outras questões, que vão aos poucos formando a figura do personagem, não apenas como imagem de sujeito, mas como sujeito composto por inúmeras características.

Diariar. Se isso fosse possível. A língua impede que transforme em verbo o que parece ser somente substantivo, um diário. Uma escrita que se faz dia-a-dia. O ato é a escrita, que se qualifica por querer-se diária. Mas escrever um diário é mais que a simples vontade de escrever puramente com o adjetivo diário. Escrever um diário. O diário não se destina à publicação, é essencialmente uma escrita privada, que se faz para si. O diário não tem forma, nem conteúdo determinado, é um tipo livre. O autorretrato tem uma forma literária organizada, já o diário se recusa a ter qualquer organização, é uma escritura essencialmente do registro da descontinuidade, do efêmero. O diário apresenta um eu fragmentado ou mesmo fragmentando-se. Apresenta os pedaços e as imagens que são como o tempo, evasivas e etéreas. A escrita que se apresenta nesse nível de sutileza do tempo, à qual não podemos senão deixá-la escapar, se faz por meio da grafia desses fragmentos de si. A construção imagética não pode senão tentar segurar os acontecimentos jogados ao papel.

O Diário não se preocupa com o tempo imortalizado, mas com a apresentação de um tempo presente. Por ser diário, é do instante, da mortalidade, do agora que se desfaz com o relato do próximo dia no diário. Ao que parece, o autorretrato está ligado à angústia do envelhecimento, como na perspectiva de Didier em *Autoportrait et journal intime* o autorretrato estaria profundamente ligado ao sentimento de morte e “tem aquele mesmo perfume de fotografia ou álbuns velhos” (Didier, 1983, p. 169). A condição efêmera do diário faz dele uma escrita que não se preocupa com a imagem como tende o autorretrato, o diário é uma escrita do interior, dos sentimentos, em que as sensações internas têm um grande lugar. A essência do autorretrato é uma confissão que pode representar todo um diário, nesse sentido, diário e autorretrato se fundem na imaginação acerca da morte.

Se no diário a preocupação é interior, se não há destinação para além do próprio escritor que concebe a escrita, no caso do autorretrato a composição se dá justamente ao contrário. Há uma preocupação com a recepção do retrato, para fazê-lo é preciso imaginar como os outros vão ver, ou receber a imagem retratada; é pois uma escrita do exterior, que se destina ao exterior. No ensaio *O Retrato*, Joyce escreve para deixar ver sua teoria estética, há uma preocupação com a construção do texto, principalmente sua forma. No romance *O retrato do artista quando jovem*, tanto essa característica ensaísta dirigida à forma, em um esforço de deixar claro

suas considerações a respeito da Estética, há ainda um retrato sendo pintado, escrito, confessado. Na linha do que Didier propõe, “O sentimento de degradação facilitaria a passagem de um interior para o exterior, (...) o autorretrato do artista é o lugar da angústia, quando ele precisa dar uma resposta ao exterior” (1983, p. 169). É nesse sentido que a angústia que parece tomar o lugar da “necessidade” de compreensão de si mesmo, como Montaigne descreve acerca do ensaio, substituindo-a numa “necessidade” de se fazer compreendido, ou apenas visto de certa maneira, pelo receptor. Para Didier, num diário, o terror do diarista é trabalhar diante de um espelho sem metáforas. Escrever-se tal qual se é, numa escrita que prescindiria das curvas provenientes das metáforas, o diário deixa nu aquele que escreve.

Esse medo de que fala Didier, acerca da possibilidade daquele que escreve um diário estar nu diante daquele que lê, seria desconsiderar as possibilidades de falseamento ou de apagamentos da memória. É claro que se uma característica do diário é a necessidade de manter certo nível de veracidade, o resultado final do diário seria um por às claras todas as peculiaridades do sujeito que o escreveu. No entanto, isso é impossível. Primeiro, as totalidades a respeito do sujeito são impossíveis, segundo, há uma série de aspectos a serem considerados que podem ou não expor o sujeito, como as características da memória. O diário expõe o sujeito, claro, mas não tira completamente sua roupa.

Fica então por conta do leitor que, sem prever, terá o trabalho de operar tal retrato que o diarista não tinha vontade de fazer e de reunir os traços que permanecem esparsos pelo texto. O diário é atravessado pela presença do outro e essa presença permite a cristalização dos traços esparsos do autorretrato. O diarista não pode, como o autobiógrafo, se apegar a um momento e fixar seu modelo por um tempo. Ele descreve a si mesmo e ele está em constante mudança todos os dias. Vale lembrar que a mobilidade é suposta junto ao Eu-objeto; ao contrário, o Eu-sujeito representa um tipo de estabilidade. O diário tem uma tríplice função: colocar quem escreve às claras, fazê-lo se entregar ou se expor e, finalmente, se entregar a si mesmo. O autor do diário não pode fazer do Eu objeto.

O diário, mesmo que tenha uma simultaneidade sujeito-objeto, essa simultaneidade nunca acontece absolutamente. Tanto na autobiografia quanto no

diário é o espectador, tanto quanto o pintor, que sente o apelo a fazer o trabalho, que precisa formar a imagem do retrato. Sendo um texto livre, de conteúdo não obrigatório, o diário deixa a ver diversas possibilidades que poderão ainda ser caracterizadas pelo suporte utilizado para sua confecção. Como exemplo, a continuidade das folhas de um caderno dá um tom diverso daquele conferido pela formatação de uma agenda, que restringe os espaços e impõe um ritmo do tempo necessariamente cronológico. Segundo Lejeune, o meio ideal seriam as folhas soltas que não impõem nem mesmo a necessidade de incursão sobre o já escrito em folhas anteriores, tampouco o preenchimento de outras folhas não escritas, deixando o escrevinhante completamente livre.

Para Lejeune, o diário raramente pode ser considerado um autorretrato, já que elege uma das inúmeras facetas do dia para reter, considerá-lo assim seria como pintar um retrato apenas de olhos, ou bocas, tomando a imagem da parte pela imagem do todo, aparentando muito mais o aspecto de uma caricatura que de um retrato propriamente. Para o autor, o diário se define por ser uma série de vestígios datados ou de datas vestigiais, conforme queira o leitor; o importante é que se tratam de vestígios em série que querem apreender o tempo em pleno movimento. Ao diarista não é dada a faculdade de corrigir o que tenha escrito, ou de pensar numa espécie de forma de composição do diário. O diário se quer imediato, descontínuo e livre.

Apesar de livre, o diário íntimo é submetido a uma leve clausura, aparentemente, porém perigosa de respeito ao calendário (Blanchot, 2005). Ele se submete à regularidade que nos comprometemos a não ameaçar porque escrevê-lo é enraizar-se no cotidiano e devemos não faltar com a verdade. O diário é o lugar da verdade, que não pode ser quebrada e, por isso, limita-se à superficialidade. De outra forma seria impossível manter uma verdade na profundidade; essa, por outro lado, não exige que mantenhamos o juramento que nos liga a nos mesmos (na escrita do diário) por meio de alguma verdade. Afinal, se minto no diário, de que ele vale? Passa-se a destinar-se a produzir um personagem que construo sobre mim mesmo, ele ganha um destino que já não sou eu (pois que mesmo que queira, não me engano a meu respeito) e, com isso, ganha ficcionalidade, deixando de ser propriamente um diário.

“O interesse do diário é sua insignificância” (Blanchot, 2005, p. 273). Escrever a cada dia para lembrar-se de si mesmo “é uma maneira cômoda de escapar do silêncio” (*idem*, p. 273), como que para manter uma memória sempre viva, preservada. O diário também pode servir de proteção contra os perigos da escrita, funcionando como uma espécie de válvula de escape, em que o escritor não precisa manter o controle de uma narrativa, mas pode simplesmente se deixar falar. Um empreendimento para a salvação, o diário escreve-se “para salvar a escrita, salvar a vida da escrita, salvar seu pequeno Eu” (*idem*, p. 274) Há, nele, uma esperança de que ao reunir uma obra inexistente (diário) à insignificância da vida (toda e qualquer vida), esta possa ser elevada à categoria de arte. Essa esperança de que fala Blanchot parece próxima daquilo que Joyce define no *Retrato* como sendo a categoria que reuniria tanto aspectos biográficos como ficcionais, na curva de uma emoção.

No entanto, o diário também é uma armadilha. Escreve-se para salvar os dias, para mantê-los lá de alguma forma permanente no papel. Escreve-se para rememorar-se, de cada um daqueles dias, mas isso é impossível, os dias se vão e somos entregues a nossa própria sorte. A memória que se grafa no papel, nem ela, pode lembrar-nos dos acontecimentos, a não ser parcialmente. E o pior, nos lembrando daqueles fatos que lá estão nos fazem olvidar, ou simplesmente não lembrar, de todos os outros que preferimos não grafar. O diário liga-se à convicção de que podemos “nos observar e que devemos nos conhecer” (Blanchot, 2005, p. 275), de que, através da escrita, poderíamos nos confessar (para lembrar Agostinho) e assim nos conhecer. A bem da verdade, essa escrita só pode nos transformar e nos mostrar em fragmentos. Fragmentos esses que são a base da literatura de Joyce.

Tendo, uma vez, traçado algumas características das escritas da vida, seria então possível pensar o texto de James Joyce a partir de um desses gêneros narrativos? Não haveria antes um espaço biográfico unindo as obras numa espécie de grande narrativa autobiográfica que seria composta das obras todas do autor? Haveria ainda uma outra possibilidade de leitura, independente, autônoma, em que cada uma dessas obras em particular possa ser vista como uma obra que se basta, um romance em sua totalidade, pleno de si? Se nos restringirmos, aqui, às obras: *Um retrato do artista quando jovem*, *Stephen Herói*, o ensaio “Um retrato” e *Ulisses*,

poderíamos dizer que há um fio que as liga, conduzido pelo personagem Stephen que se quer retratado, biografado, ou para ficarmos com a classificação joyceana que quer a curva de uma emoção, de sua emoção, posta no papel.

A escrita do diário, como entende Lejeune, se liga ao autorretrato por uma aproximação com a temática da morte. Como se escrever ou retratar fossem constantes preocupações para aqueles que de alguma forma se aproximam, ou a temem.

March 21, morning. Thought this in bed last night but was too lazy and free to add to it. Free, yes. The exhausted loins are those of Elizabeth and Zacchary. Then he is the precursor. Item: he eats chiefly belly bacon and dried figs. Read locusts and wild honey. Also, when thinking of him, saw Always a Stern severed head or death mask as if outlined on a grey curtain or veronica. Decollation they call it in the fold. Puzzled for the moment by saint John at the Latin gate. What do I see? A decollated precursor trying to pick the lock. March 21, night. Free. Soul free and facy free. Let the dead bury the dead. Ay. And let the dead marry the dead (1996, p. 283).²⁶²⁷

Terceira e Quarta entrada do diário que se inicia no final de *Um retrato do artista quando jovem*. Stephen reflete sobre o luto e a morte. Ambos ligados profundamente à Amizade. Quando Stephen fala dos hábitos alimentares de Zacchary, lembra ainda que via nele um ar, uma máscara de morte, uma cortina cinza, um precursor decapitado tentando arrombar o cadeado. A referência de Stephen é São João Batista, o arauto, mensageiro de Deus sobre a vinda do messias e que por esse mesmo motivo foi degolado. Esse que anuncia um acontecimento por vir e que morre por essa mesma causa. As metáforas servem para que Stephen disserte sobre a mesma preocupação de que fala Derrida a respeito do luto. Há na relação de amizade um pacto que envolve saber que em algum momento um não sobreviverá ao outro. Um verá o outro morrer. O outro que morre, se esvai, habita ainda os que ficaram. Nas palavras de Derrida:

²⁶ 21 de março, manhã: pensei isso na cama ontem à noite mas muito preguiçosos e livre pra escrever. Livre, sim. Os ventres exaustos são os de Isabel e Zacarias. Então ele é o arauto. Vejamos: ele quase que só com o bacon de barriga e figos secos. Leia-se gafanhotos e mel selvagem. E também , ao pensar nele, sempre vi uma severa cabeça decepada ou máscara mortuária como se delineada em cortina cinzenta ou verônica. Decapitação é como chama na igreja. Perplexo no momento com São Joao no Portão Latino. O que eu vejo? Um precursor decapitado tentando arrombar o cadeado. 21 de março, noite: Livre. Alma livre e desimpedida. Que os mortos enterrem os mortos. Sim. E que os mortos casem com os mortos. (JOYCE, 2013, p. 236).

²⁷ A mesma frase “Que os mortos enterrem seus mortos. Sim. E que os mortos casem com os mortos” é dita por Gabriel Conroy, no conto “Os Mortos”, o que sugere que Gabriel Conroy e Stephen Dedalus guardam rastros com o mesmo personagem biografado, como o próprio Joyce comenta em suas *Cartas à Nora* (2012, p.35).

Qu'est-ce qu'un deuil impossible? Que nous dit-il, ce deuil impossible, d'une essence de la mémoire? Et pour ce qui tient à l'autre dans nous, fût-ce en ce « pressentiment lointain de l'autre », qui nous dira où se trouve la trahison la plus injuste? L'infidélité la plus meurtrière, voire la plus meurtrière, est-ce celle du *deuil possible* qui intériorise en nous l'image, l'idole ou l'idéal de l'autre mort et ne vivant qu'en nous? Ou bien celle du *deuil impossible* qui, laissant à l'autre son altérité, en respecte l'éloignement infini, refuse ou se trouve incapable de le prendre en soi, comme dans la tombe ou le caveau d'un narcissisme? (1988, p. 29)²⁸

A morte, em si, não é um acontecimento possível uma vez que os que se vão permanecem ainda no outro que fica, na memória desse outro que será habitada uma vez e sempre desde que haja essa relação de amizade. A perspectiva do luto é importante quando da rememoração do outro. Diante da morte de outro, o que leva ao testemunho naquele justo momento diferencia-se de quando passado um certo tempo. Uma vez passado o tempo e quanto maior a distância for, tanto mais apagamentos e rememorações que implicam um eterno retorno. Na relação do luto constituída e discutida por Joyce, o outro todo outro, da relação de hospitalidade que se dá de maneira absoluta, e por isso tem na literatura o lugar para seu acontecimento, não pode se dar? Essa relação do luto que tem na amizade um lastro fundamental, tem seu sustentáculo no amor que também é princípio do acolhimento necessário na relação hospede-hospedeiro.

“April 11. Read what I wrote last night. Vague words for a vague emotion. Would she like it? I think so. Then I should have to like it also” (1996, p. 286)²⁹. Uma entrada de diário que percorre o processo de escrita, Stephen ensaia sobre a forma com que se deu sua escrita na entrada anterior do mesmo diário, ensaia também sobre as emoções que o motivaram e sobre o que um outro personagem pensaria. Um processo de escrita como aquele que propõe Lejeune acerca do Diário que se faz sem a destinação a um leitor que não o próprio diarista, que pretende se conhecer, se revendo nos escritos passados. A releitura do trecho escrito na noite passada já inicia a escrita dessa entrada. Um movimento que Stephen faz de reflexão que é grafado no papel, ao tempo que seu pensamento se ocupa com a

²⁸ O que é um luto impossível? O que nos diz, esse luto impossível, de uma essência da memória? E por este que mantém o outro em nós, ainda que ‘a distância pressentida do outro’ nos dirá onde se encontra a traição mais injusta? A infidelidade mais mortal, de fato a mais mortífera, é aquela do luto possível que interioriza em nós a imagem, o ídolo ou o ideal do outro morto e não vive senão em nós? Ou ainda do luto impossível que, deixando ao outro sua alteridade, em respeito à distância infinita, recusa ou se acha incapaz de o tomar em si, como na tumba ou na câmara mortuária do narcisismo

²⁹ “Onze de abril: Li o que escrevi ontem à noite. Palavras vagas para uma emoção vaga. Será que ela gostaria? Creio que sim. E então eu também teria que gostar. (Joyce, 2013, p. 239).

leitura daquilo que havia escrito, com uma certa preocupação vaga, como ele mesmo diz, palavras vagas, a pergunta se ela gostaria, também vaga, vaga pela necessidade dessas palavras estarem grafadas, uma vez que o diário, enquanto gênero, não seria jamais lido por aquela a quem se destinaria a entrada. O que Stephen faz é pensar sobre o movimento que exerce em torno da escrita. A chegada da escrita o faz passar pelo processo de diariar, confessando-se enquanto retrata sua vida e ensaia sobre suas questões.

April 14. John Alphonsus Mulrennan has just returned from the West of Ireland. European and Asiatic papers please copy. He told us he met an old man there in a mountain cabin. Old man had red eyes and short pipe. Old man spoke Irish. Mulrennan spoke Irish. Then old man and Mulrennan spoke English. Mulrennan spoke to him about universe and stars. Old man sat, listened, smoked, spat. Then said:

- Ah, there must be terrible queer creatures at the latter end of the world. I fear him. I fear his redrimmed horny eyes. It is with him I must struggle all through this night till day come, till he or I lie dead, gripping him by the sinewy throat till ... Till what? Till he yield to me? No. I mean no harm. (1996, p. 287)³⁰

John encontra Mulrennan que o recebe em uma cabana da montanha. John descreve o homem velho que encontra, seus olhos e seu cachimbo. Os dois se dirigem um ao outro na língua irlandesa, não há pois essa barreira. Ambos também falam a língua estrangeira, que também não é obstáculo para que a hospitalidade se dê. O hospedeiro escuta o hospede, um gesto de acolhida com aquele que chega inesperadamente, mas ao mesmo tempo é violentado. Seu hospede o teme. Talvez sejam os olhos, que o hospede julgou por ameaçador, talvez apenas o medo do desconhecido, das leis desse estranho.

Stephen traz para o seu texto a briga que acontece na *Gênesis* entre Jacob e o anjo³¹. Depois da luta, o anjo abençoa Jacob e o renomeia Israel. Além do rastro com o texto bíblico, Stephen se refere à luta com uma personagem criada por William Butler Yeats, de um velho camponês que seria a pedra de toque da

³⁰ “14 de abril: John Alphonsus Mulrennan acabou de voltar do oeste da Irlanda. (Jornais europeus e asiáticos, favor retransmitir) Ele nos informa que encontrou um ancião em uma cabana na montanha. ancião tinha olhos vermelhos e cachimbo curto. Anciãõ falou irlandês. Mulrennan falou irlandês. Então o anciãõ e Mulrennan falaram inglês. Mulrennan falou a ele do universo e das estrelas. Anciãõ sentado ouviu, fumou , cuspiu. Então disse:

- Ah, deve de ter muito bicho estranho e horrível pra lá pro fim do mundo. Eu tenho medo dele. Tenho medo dos rubroolhos duros. É com ele que devo lutar por toda a noite até que venha o dia, até ele ou eu jazermos mortos, eu agarrando-o pela garganta nodosa até que... até que o quê? Até que ele ceda a mim? Não. Eu não desejo seu mal.” (Joyce, 2013, p. 240).

³¹ *Gênesis*, 32: 24-30.

sabedoria popular, verdadeira fonte da inspiração poética. Lutar com a fonte da inspiração poética até o amanhecer e vencer depois de tanta violência ou sucumbir por não ter dominado o velho é também uma forma de refletir sobre os processos de criação da escrita e seus desdobramentos. Segurar a musa inspiradora até que ela lhe escape pelas mãos não faz qualquer diferença positiva para a escrita, ao contrário lhe abafa, lhe sufoca.

A escrita íntima que Joyce faz inserir no final do romance que intitulada *Retrato*, coloca em questão o gênero ao qual ela pertenceria. A escrita que envolve essa diversidade de questões. Tanto formato quanto debates, personagens. O texto que acolhe incondicionalmente, mas que também pode violentar e ser violentado o tempo todo. A narrativa que começa com um conto infantil e perpassa o crescimento do jovem Stephen, dá a ele um processo de formação que poderíamos pensar como autobiográfico, até o ponto em que o próprio Stephen assume a escrita do romance e passa a grafar seu próprio diário. Tornando-se autônomo, independente daquele que o escrevia. Stephen, personagem-autor independente, e *Um Retrato do artista quando jovem*, romance de gênero impuro, ou melhor, a grafia da curva de uma emoção.

Aquele que percebesse toda a melodia seria o mais solitário e comunitário ao mesmo tempo. Pois ouviria o que ninguém ouve, e mesmo assim, porque, na sua imperfeição, entende o que os outros ascultam, de forma sombria e lacuna

Rainer Maria Rilke

Maio de 2013. Imanência e Composição: a questão da criação

“O próprio Stephen começou a explorar a linguagem e selecionar, destarte resgatando para sempre, as palavras e as expressões mais receptivas a sua teoria. Ele se tornou um poeta prevenido e calculista”. Joyce parece fundir autobiografia e ficção, em uma ação que resultaria no próprio processo de formação tanto do artista, quanto da criação de um personagem-conceitual. Explorar a linguagem é introduzir-se no acontecimento, tal como entende Jacques Derrida. Um lugar do acontecimento ou um lugar para se desatar o fio da des(tessitura) na obra joyceana é Stephen, artista em gestação, personagem-conceito.

Stephen Dedalus, o grande artífice, assume a escrita do retrato com seus pensamentos, divagando sobre outros personagens, sobre sua relação com eles, sobre si mesmo. O retrato do artista que suporíamos um retrato autobiográfico do autor, passa então a diário do personagem. Ainda que Stephen e Joyce pudessem confundir-se em uma só persona, Stephen assume a escrita do romance. Mas o que significa dizer que Stephen é um personagem-conceito, ou que o lugar do acontecimento é o personagem-conceito, que explorar a linguagem é introduzir-se no acontecimento, o que é acontecimento e ainda o que é personagem-conceito?

O acontecimento é aquilo que vem, que chega. Segundo Derrida em “Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento”, o acontecimento é algo que pode ser visto como outro ou que vem do outro, que vem um tanto depressa.

Para ele “não há acontecimento senão lá onde isso não espera, onde não se pode mais esperar, onde a vinda que chega interrompe a espera” (2013, p. 234). É, portanto, o que chega de repente e se faz perceber de repente, sem ser esperado. Além dessa certa imprevisibilidade, o acontecimento é também singular, absolutamente. A medida para que ele se dê é a da impossibilidade. Uma impossibilidade que não é negativa, mas é dizer que se há acontecimento, algo de impossível foi feito. Derrida nos dá o exemplo da invenção, como um acontecimento, impossível. É preciso, segundo ele que a invenção “apareça como impossível; o que não era possível torne-se possível” (201, p. 240). Lá onde não havia a possibilidade, não havia espera de que algo sobreviesse, e mesmo assim ele vem, ele é inventado, ele acontece.

Explorar a linguagem é entrar nesse universo de impossibilidades que acabam por acontecer. O personagem-conceito enquanto lugar do acontecimento pode ser vislumbrado como essa figura em que certas impossibilidades acabam vindo. Isso, mesmo entendendo que o autor cria seu personagem, dá-lhe características, falas, gestos, há algo que escapa. Algo de que o autor não tem controle, tampouco previsão, algo do campo da impossibilidade. Algo que simplesmente acontece. No entanto, mister se faz, ainda, entendermos os processos que envolvem o personagem-conceitual.

Para responder todas aquelas questões é preciso introduzir o pensamento de Gilles Deleuze e Felix Guattari em *O que é a filosofia?* Para os autores, a filosofia não se propõe a contemplar, refletir ou comunicar, mas a “criar conceitos para estas ações” (1997, p. 13). Os conceitos possuem componentes que os definem e são “ao menos duplo ou triplo” (*idem*, p. 23). Eles apontam para problemas que acabam por remeter a outros conceitos em um processo disseminativo, cada conceito, portanto, remete a outros conceitos, e delimita-se por eles. No entanto, os conceitos se definem naquele ponto em que os componentes se condensam. No conceito, os componentes, ainda que apontem para outros conceitos, se tornam inseparáveis, o que os faz distintos mesmo considerando que algo passa de um para outro “algo de indecível” (*idem*, p.28). O conceito ao mesmo tempo que é relativo, pois define-se por seus componentes, pelo plano em que se delimita, pelos problemas que pretende resolver ou que aponta é absoluto dada a condensação operada, por seu lugar no plano, pela imposição de condições

aos problemas. Assim, os conceitos são “totalidades fragmentárias que não se ajustam umas às outras, já que suas bordas não coincidem” (*idem*, p.45). Cada qual opera dentro de seu conjunto de componentes. Os conceitos são criados pela filosofia e implicam um devir, um acontecimento por vir.

Dessa forma podemos dizer que todo conceito tem componentes e se define por eles. É uma multiplicidade. Deleuze e Guattari dizem ainda que os filósofos não têm o mesmo começo, tampouco começam pelo mesmo conceito. Se é um contorno irregular definido pela cifra de seus componentes, conceito é questão de articulação, corte e superposição. É um todo fragmentário. É como se olhássemos para uma pedra e pudéssemos dizer que ali há uma escultura, que bastaria lapidar a pedra para que a escultura submergisse. Da mesma forma o conceito depende desse garimpar que envolve um delicado contornar até que submerja uma definição, que ali não se encerra bastando continuar o movimento para que surjam infinitos outros conceitos.

Mas podemos considerar que o conceito vem primeiro em relação a um outro, pois “outrem é necessariamente segundo em relação a um eu?” (Deleuze e Guattari, 2010, p. 24). Se ele o é, é na medida em que seu conceito é aquele de um outro especial com relação ao eu, o que formam dois componentes. Podemos dizer que o outrem exige *um conceito a priori* de que derivam o objeto especial, o outro sujeito e o eu; assim, para Deleuze e Guattari, é um conceito com três componentes inseparáveis: mundo possível, rosto existente, linguagem real ou fala.

O conceito também se insere na história, e tem uma história, que se desdobra de forma não linear, ou em ziguezague, como dizem os autores, e cruza outros conceitos, com problemas, componentes, histórias diferentes e que também estão em planos diferentes. Usando uma metáfora matemática, de maneira superficial, é como na teoria dos conjuntos, cada conceito seria a reunião de elementos (componentes) em um conjunto. Pode haver intersecção entre conjuntos diferentes, porque determinados elementos são os mesmos, mas os conjuntos não se confundem justamente pela presença de outros elementos que estão contidos nele. Um conceito se constitui de pedaços ou componentes vindos de outros conceitos, que eram capazes de responder a outros problemas e supunham a

existência de outros planos. Por outro lado, um conceito possui um devir que concerne a sua relação com conceitos situados no mesmo plano.

Dessa forma, podemos dizer que os conceitos são criados a partir de algum elemento, ou para responder uma questão que surge de outra questão para a qual já havia um conceito, ou porque aquele conceito se tornou insuficiente para responder sua questão com o surgimento de outros elementos. Enfim, resta dizer que os conceitos não surgem do nada, mas se formam nessa relação de conexão entre os componentes, que no conceito são inseparáveis. Para Deleuze e Guattari, cada componente é um traço intensivo, uma singularidade que se particulariza ou generaliza conforme se lhe atribui valores variáveis ou se lhe designa função constante. O conceito é mais forma que sensação.

É preciso dizer ainda que os conceitos são autorreferenciais, não têm referências externas, todas as referências estão em seus componentes. Eles funcionam como centros de vibração, cada um em si mesmo e uns em relação aos outros. Por isso, tudo ressoa, ao invés de se seguir, ou corresponder. O plano da imanência é o lugar em que os conceitos ressoam; ele envolve movimentos infinitos de conceitos, acontecimentos e, ainda, funciona como horizonte dos acontecimentos. O plano da imanência pode ser considerado no seu aspecto de pensamento ou de natureza. Isso implica a existência de movimentos infinitos, que se dobram e redobram uns nos outros, que se lançam em uma tessitura constante. Fio tecendo fio, tecendo fio, tecendo fio, *ad infinitum*.

O plano da imanência é também o lugar do personagem conceitual. É o lugar em que ele, personagem, segundo Deleuze e Guattari, vai operar “os movimentos que descrevem o plano de imanência do autor” (*idem*, p. 78), intervindo na criação dos conceitos. Operar os movimentos, criar conceitos, dá ao personagem conceitual uma habilidade bastante ativa, sendo ele o operador, o criador dos conceitos, o sujeito ativo que não deve ser confundido com o autor, nem pode ser tido como sua personificação. Para os autores, o personagem conceitual vive, insiste: “o filósofo é a idiosincrasia de seus personagens conceituais” (*idem*, p. 78); são os personagens conceituais que constituem o filósofo, aqueles dão a esse o temperamento que lhe é próprio.

Se, como afirmam Deleuze e Guattari, é destino do filósofo transformar-se no personagem que opera os movimentos que descrevem um plano de imanência por ele, filósofo, criado, a própria criação do autor se dá a partir do movimento de escrita que ele criou para começar sua escrita³², nesse sentido podemos considerar que a própria criação de Joyce enquanto escritor se dá a partir da criação de Stephen Dedalus, que para nós é o personagem-conceito que acabará por conduzir a escritura. Vale lembrar ainda que o ensaio traduzido no capítulo anterior é um texto iniciático que acaba por levar à construção de Stephen.

E o que faz Stephen, enquanto personagem conceitual, com a linguagem? Os personagens conceituais, como entendem Deleuze e Guattari, são agentes da enunciação e, como tal, têm o papel de manifestar os territórios e as (des/re)-territorializações absolutas do pensamento. Territorializar para os autores significa manter um lastro com o lugar de produção do pensamento. O conceito é formulado também a partir do espaço que o produz. Nesse sentido os autores citam a criação da geofilosofia nietzschiana que marcaria correntes do pensamento filosófico de acordo com o território que o produziu. Pensamento esse que se constitui como simples possibilidade de pensar.

Essa (des/re)-territorialização do pensamento em conjunção com determinações psicossociais age enquanto “um sistema de remissões ou de substituições perpétuas” (1997, p. 92). Um sistema de remissões perpétuas guarda lastro com o que Jacques Derrida chamou de *disseminação*, esse indecível – vale lembrar que Derrida, diferentemente de Deleuze e Guattari, não trata os seus parâmetros do pensamento enquanto conceitos, pois que dizer conceito parece definir uma totalidade que para ele seria indizível. O indecível possui marcas que o “definem”, mas ao mesmo tempo o mantém numa abertura infinita. Ainda que Deleuze e Guattari tenham nomeado os seus conceitos, a definição que trazem nessa filosofia é justamente de conceitos que se interrelacionam infinitamente num processo de remetimentos tal qual o processo de disseminação de Derrida.

³² O retrato autobiográfico ensaístico que Joyce constrói parece ter Stephen por escritor. É Stephen que argumenta, se expõe, narra histórias, e quando chega ao ápice acaba também por assumir ao final do romance com toda propriedade a escrita do diário que finaliza o texto.

A disseminação é essa reduplicação de significantes que faz florescer uma tônica em que é impossível retornar à unidade de sentido primeira, tendo em vista o impedimento dessa reflexão. Além disso, há a afirmação de uma não-origem e de uma geração sempre já dividida do sentido na qual a verdade se perde:

Logo, se não há uma unidade temática ou de sentido total a qual se reapropriar além das instâncias textuais, em um imaginário, uma intencionalidade ou uma vivência, o texto não é mais a expressão ou a representação (feliz ou não) de qualquer verdade que viria a se difratar ou se afigurar a uma literatura polissêmica. É a esse conceito hermenêutico de polissemia que deveria substituir esse de disseminação. (Derrida, 1981, p. 262)

A disseminação é essa reduplicação que reafirma a indecidibilidade pondo em cheque a verdade de cada escritura. A escritura, mais real que a própria realidade, não permite a formulação de processos de significação, mas de processos de desdobramentos em que cada um desses signos sulcados nas páginas pode ser desvelado. Em Joyce, a disseminação se constitui enquanto estética e é o processo pelo qual a escritura se dá, em que não há sentido total a ser reapropriado para além das instâncias textuais, tornando o corpus do artista um texto em que os signos se disseminam.

A questão da escritura é pensada por Joyce em suas obras. Segundo Hélène Cixous, ele se pergunta qual o lugar da escrita, dando a ela a condição positiva que Platão, em tese, nega. Aliás, *Thoth*, o deus da escrita, aparece em *A portrait of the artist as a young man*, junto ao medo do desconhecido, de Stephen:

A sense of fear of the unknown moved in the heart of his weariness, a fear of symbols and portents, of the hawklike man whose name He bore soaring out of his captivity on osier woven wing, of Thoth, the god of writers, writing with a reed upon a tablet and bearing on his narrow ibis head the cusped moon (Joyce, 1996, p. 256)³³

A escolha desse fragmento, no fundo nos leva para dentro da Farmácia de Derrida. Não apenas por responder a certas demandas apontadas por ele, mas por ser o excerto propriamente dito, uma das epígrafes que iniciam um dos capítulos

³³ Uma sensação de medo do desconhecido se agitava no amago de sua lassidão, um medo de símbolos e presságios, do homem-falcão cujo nome era o seu planando bem alto fora do seu cativeiro sobre asas de vime trançado, de Toth, deus dos escritores, escrevendo com um caniço sobre uma tabuinha encerada e trazendo a lua cornuda sobre sua cabeça estreita de íbis.

de *A farmácia de Platão*. Derrida, à sua maneira, cita, enxerta, mas sem explicar; deixando um para depois, para o *a posteriori*.

E se na *Farmácia* Derrida problematiza a discussão do lugar da escrita, Joyce também o faz no *Retrato*. O processo de escrituração indecível que Derrida aponta como disseminativo, é o mesmo processo de Joyce cujo fragmento inserido na *Farmácia* coloca essa discussão na sensação de medo do *hawlike man*, homem como falcão, Ícaro, homem que hesita na fala, mas também tem origem em Thoth, esse deus da escrita, da escritura que se apresenta como inscrição em tábuas, uma vocação, à qual, segundo Cixous, Stephen vai se render em *Ulysses*. Para ela, Stephen é “um Moisés que traz a palavra da lei gravada em tábuas de pedra” (1969, p. 119). O questionamento do *phármakon* da escrita, em Joyce, começa no *Retrato*, e perpassa sua obra. Esse processo de tessitura em que é possível puxar do *Thoth* grafado no *Retrato*, o *Thoth* grafado no *Fedro*, o duplo jogo do *phármakon*, da escritura como suplemento da fala, ou nas palavras de Derrida:

do *phármakon* como esse suplemento perigoso que entra por arrombamento exatamente naquilo que gostaria de não precisar dele e , ao mesmo tempo, se deixa romper, violentar e substituir, complementar pelo próprio rastro que no presente aumenta a si próprio e nisso desaparece. (2005, p. 57).

Suplemento esse que aparece, por exemplo, em o *hawlike man* grafado em *Um Retrato do artista quando jovem* e depois em *Ulysses* “fabulous artificer, the hawlike man, you flew. Whereto? Newhaven-Diepe, steerage passenger. Paris and back. Lapwing. Icarus. (2000, p. 202)³⁴” faz parte do processo de disseminação do texto de Joyce. No primeiro, Stephen que se afigura a Ícaro, lança-se nesse voo em direção ao projeto megalomaniaco do artista em formação, que será redobrado em *Ulysses*. Mas, o que há nos nomes? A pergunta que coloca o personagem Mageeglinjohn e que depois Stephen responde com uma série de remetimentos, inclusive com a remissão ao nome lhe dado no *Retrato: bous stephanoumenos* (*Ulysses*, 2009, p. 269; *O Retrato do Artista Quando Jovem*, 2006, p. 179) inicia a reverberação do nome, ou ainda desvela o caminho estético da disseminação em Joyce.

³⁴ Fabuloso artífice, o homem aquilino. Você voou. Para onde? Newhaven-Dieppe, passageiro de porão. Paris ida e volta. Galeirão. Ícaro. (Joyce, 2013, p. 371)

Essas consonâncias entre Joyce e Derrida são pensadas dentro da própria dinâmica de interpretação e escritura proposta pelo filósofo ao escrever sobre o escritor. Sua proposta diz ainda que identificar em Joyce todas as possibilidades de rastreamento de uma palavra seria possível apenas se tivéssemos inventado uma máquina capaz de integrar todas as variáveis possíveis em cada fonema/mitema. Diante da impossibilidade de ser ler Joyce, efetivamente, Derrida nos propõe lançar às margens, “à borda de outra dimensão possível, ao infinito” (1987, p. 22), onde o que podemos fazer é indicar uma porta no texto.

Umás tantas portas podem ser abertas, como o *hawlike man* da escritura joyceana que aparece na epígrafe da *Farmácia*, cujo texto para Derrida é fruto de suas leituras de *Finnegans Wake*³⁵, uma delas seria *faetus*, por exemplo, um lugar para se puxar o fio da des(tessitura), ou uma porta a ser aberta. No *Retrato*, a cena em que Stephen ouve o Senhor Dedalus falar do tempo em que estudara no Queen’s College não lhe provoca qualquer imaginação como afirmara após encontrar inscrito em uma carteira do anfiteatro a palavra *faetus*:

Na carteira leu a palavra *Faetus* talhada várias vezes na madeira escura e manchada. A súbita inscrição agitou-lhe o sangue, parecia sentir a sua volta os estudantes ausentes do colégio e fugir da companhia deles. Uma visão de suas vidas, que a palavra do pai tinham sido incapazes de evocar, surgia à sua frente daquela palavra talhada na carteira. Um estudante de bigode e ombros largos gravemente a talhava em letras com seu canivete. Outros estudantes de pé ou sentados riam de sua obra. Um empurrou o seu cotovelo. O estudante grandão voltou-se para ele, amarrando a cara. Estava vestido com uma roupa cinzenta e larga e usava botas marrons. (JOYCE, 2006, p.100)

Faetus é o rastro que, sulcado na carteira, marca o desencadeamento do fluxo de consciência de Stephen. O processo que se inicia com a inscrição de *Faetus* desvela signos como *Faetonte*, *pháe*, feto, ser em gestação, o gestar de um ser, o gestar de uma obra, um artista em formação. Esse desdobramento em *Faetonte*, por exemplo, revela a inscrição do próprio mito, o herói que na ânsia de conhecer o pai – Hélio – escala árduas encostas até atingir o ponto em que era possível mergulhar na intensa luz de seu pai. *Faetonte* aspirando guiar o carro do

³⁵ “... O conjunto deste ensaio não tendo sendo ele mesmo, como logo teremos compreendido, nada mais que uma leitura de *Finnegans Wake*.” (DERRIDA, 2005, p. 39)

sol, apesar das recomendações de cautela do pai, acaba por perecer ao deixar tombar as rédeas.

Ícaro, assim como Faetonte, e Stephen, perece apesar da admoestação paterna, por voar muito próximo do sol, alto demais para as asas de cera criadas por Dédalo, seu pai. Segundo Junito de Souza Brandão (2000), Ícaro é o símbolo da temeridade, personifica a megalomania característica, também, do artista em gestação que é Stephen, filho de Dedalus, assim como Ícaro, mas que na obra de Joyce, rompe com a figura paterna para tornar-se pai de si mesmo assumindo inclusive em seu nome todos os artifícios dedálicos: Stephen Dedalus.

A essa reduplicação de significantes, *faetus*, *faetontes*, *pháe*, luz, Hélio, Ícaro, Derrida chama de disseminação em que é impossível retornar à unidade de sentido primeira, pois há um barramento dessa reflexão. Além da afirmação de uma não-origem e uma geração sempre já dividida do sentido na qual a verdade se perde:

Logo, se não há uma unidade temática ou de sentido total a qual se reapropriar além das instâncias textuais, em um imaginário, uma intencionalidade ou uma vivência, o texto não é mais a expressão ou a representação (feliz ou não) de qualquer verdade que viria a se difratar ou se afigurar a uma literatura polissêmica. É a esse conceito hermenêutico de polissemia que deveria substituir esse de disseminação. (DERRIDA 1981, p. 262)

Disseminar é esse reduplicar que reafirma a indecidibilidade. A escritura é mais real que a própria realidade, não há que se pensar em significação, mas em processos de desdobramentos que cada um desses signos sulcados nas páginas podem desvelar. Em Joyce, esse é o processo pelo qual a escritura se dá, em que não há sentido total a ser reapropriado para além das instâncias textuais, em que os signos se disseminam.

Antes de deixarmos Stephen se apropriar também desse texto, é preciso dizer que Deleuze e Guattari descrevem um outro plano em que a arte opera. No plano compositivo, o artista cria compostos de perceptos e afectos que devem se autossustentar. Segundo os autores, os perceptos e afectos são mais que experiências da percepção e dos sentimentos daqueles que os experimentaram. Eles são seres autônomos capazes de fazer qualquer um que esteja diante deles

sentir a força que possuem. Independem, portanto, do artista, ou como dizem Deleuze e Guattari, transbordam o artista. Sendo o plano da composição o lugar por excelência da arte, porque dizer que Joyce cria um campo da imanência e que surge um personagem-conceito?

he wanted to meet in the real world the unsubstantial image which his soul so constantly beheld. He did not know where to seek it or how, but a premonition which led him on told him that this image would, without any overt act of this encounter him. They would meet quietly as if they had known each other and had mad their tryst, perhaps at one of the gates or in some more secret place (JOYCE, 1996, p. 73)³⁶

A imagem de Mercedes no começo do parágrafo, desencadeia ainda outra epifania de Stephen linhas depois, em que divaga sobre um processo de transformação do sujeito que ocorreria diante da Musa. Stephen ao estar diante de Mercedes, a paixão platônica, ou ainda, a musa, se transfiguraria ao ponto de deixar de ser fraco ou tímido, como em um passe de mágica. Quando Stephen passa a filosofar, torna-se mais clara a mistura entre o plano da composição e o plano da imanência.

Ambos os planos podem deslizar um no outro a “ponto de certas extensões de um serem ocupadas por entidades do outro. Em cada caso, com efeito, o plano e o que o ocupa são duas partes relativamente distintas, relativamente heterogêneas” (Deleuze e Guattari, 1997, p. 81). Os autores identificam Igitur como um caso desses em que o personagem conceitual é transportado sobre o plano da composição, ou ainda, uma figura estética que é transportada sobre um plano da imanência. Da mesma forma, Stephen é criado num campo das artes, dir-se-ia como figura estética, mas que se transporta para o plano da imanência e se torna um personagem-conceito. Para os autores, nesses casos não há uma síntese entre arte e filosofia, mas uma bifurcação contínua.

Stephen é uma figura estética que carrega em si uma série de discussões a respeito do indivíduo, da família, das relações familiares, dos

³⁶ queria encontrar no mundo real a imagem quimérica que sua alma contemplava tao constantemente. Não sabia onde ou como a procurar; mas uma premonição que o fazia prosseguir dizia-lhe que esta imagem iria encontrá-lo, sem nenhum ato premeditado de sua parte. Eles se encontrariam tranquilamente como se tivessem se conhecido e tivessem marcado um encontro, talvez em um dos portões ou em algum lugar mais secreto.

processos de conhecimento, entre outros, e é também personagem-conceito, que pensa e discute ativamente, propõe teorias, soluções, pensamentos diversos:

One difficulty, said Stephen, in esthetic discussion is to know whether words are being used according to the literary tradition or according to the tradition of the marketplace. I remember a sentence of Newman's in which he says of the Blessed Virgin that she was detained in the full company of the saints. The use of the word in the marketplace is quite different. I hope I am not detaining you. (JOYCE, 1996, p.213)³⁷

Aqui Stephen discute o uso do verbo *detain*, rememorando uma passagem de Newman. O uso das palavras é uma preocupação constante do texto joyceano. Em busca de ritmo, de palavras-valises, de palavras com abertura de sentido, de palavras que possam comprovar sua teoria estética, ou seja que sirvam aos propósitos de seus textos.

Stephen, personagem-conceito, opera na lógica remissiva os movimentos que descrevem o plano da imanência. Em assim fazendo, ao passo que o revela, desnuda os conceitos criados para instaurar esse plano. E qual é, ou como pensar o plano da imanência instituído por Joyce? Se o plano da imanência, como define Deleuze e Guattari, é ao mesmo tempo o que deve ser pensado, e o que não pode ser pensado, se “o personagem conceitual e o plano da imanência estão em pressuposição recíproca” (1997, p.91), o que significa dizer que um não pode ser pensado sem o outro, ou até mesmo que a existência de um é condição para a existência do outro:

a holy saint (one of our own fathers I believe it was) was once vouchsafed a vision of hell. It seemed to him that he stood in the midst of a great hall, dark and silent save for the ticking of a great clock. The ticking went on unceasingly; and it seemed to this saint that the sound of the ticking was the ceaseless repetition of the words - ever, never; ever, never. Ever to be in hell, never to be in heaven; p .151³⁸

³⁷ Uma dificuldade na discussão da estética – disse Stephen – é saber se as palavras estão sendo usadas de acordo com a tradição literária ou de acordo com a tradição do mercado. Eu me lembro de uma frase de Newman na qual ele diz a respeito da Santíssima Virgem que ela estava detida na companhia de todos os santos. O emprego da palavra no mercado é bem diferente. Espero não o estar detendo.

³⁸ um santo abençoado (creio que um dos nossos patriarcas) uma vez teve uma visão do inferno. Pareceu a esse santo que ele estava no meio de um grande salão , escuro e silencioso exceto pelo tique-taque de um relógio grande. O tique-taque continuou sem cessar; e pareceu a este santo que o som era a repetição incessante das palavras: sempre, nunca; sempre, nunca. Sempre estar no inferno, nunca no paraíso. (Joyce, 2013, p. 129 – tradução Elton Mesquita)

A imagem é de um enorme salão, no meio um santo a escutar o incessante tique-taquear do relógio soando repetidamente. Para o Santo, segundo Stephen, a repetição incansável do tique-taque é da mesma ordem da incansável repetição de palavras *ever, never, ever, never*³⁹ que desencadeia todo pensamento sobre coisas que serão retidas ou não, para sempre. Para sempre no inferno, nunca nos céus. Uma letra, apenas uma letra diferencia *never* de *ever*. Joyce cria Stephen, para que Stephen desenvolva sua linguagem e discuta sua filosofia. As questões a respeito da linguagem, da escrita, são marcadas pontualmente por Stephen ao longo de *A Portrait of the Artist as a Young Man* e continuarão se exprimindo em *Ulysses*.

Com Stephen é possível ler um ritmo que se imprime nas páginas, ou ainda que se impõe à leitura, sem o qual seria impossível ler a obra. A construção de uma sequência harmônica ou desarmônica, que produz no texto uma forma que lhe é própria proporcionando destarte uma dinâmica do ritmo que não pretende impor sentido, mas sons e formas, de maneira a permear o pensamento.

Tudo a respeito das palavras é som, a forma como as pronunciamos, a entonação; que dá à palavra uma certa faculdade de criar música e que independe do significado que elas tenham. Como pensa Derrida em *Enlouquecer o Subjétil* “também as palavras têm possibilidades de sonorização, maneiras diversas de projetar-se no espaço, que se chamam entonações” (1988, p. 54). Ressoa essa palavra no espaço de entonação, orientando o ritmo do subjétil⁴⁰ que é lançado.

A escritura que, orientada pelo ritmo, deixa conduzir o pensamento é capaz de suspender a realidade, fazendo da experiência com a obra de arte não uma experiência com a representação, com a *mimesis*, ou puramente uma experiência com a técnica para ficarmos com Walter Benjamin (1994). Uma experiência que não descarta o acumulado de percepção histórica acerca da arte, mas propõe um deixar-se fluir com ela. Assim como sugere Martin Heidegger, a ideia é de “trazer a linguagem como linguagem para a linguagem” (2007, p.192), ou seja, permitir que esse emaranhado de palavras que se convencionou aqui por

³⁹ Há aqui uma impossibilidade tradutória. O par *ever/never* faz soar o tique-taquear do relógio que constitui a paisagem sonora desta cena. E toda a argumentação a propósito dos hábitos, dores, sofrimentos, maldições a que estaria condenado por uma vida inteira aquele que está diante do soar do relógio.

⁴⁰ “nem objeto nem sujeito, nem tela nem projétil, o subjétil pode tornar-se tudo isso, estabilizar-se sob essa ou aquela forma ou mover-se sob qualquer outra. (Derrida, 1998, p. 45).

escritura possa infinitamente reverberar tantos ritmos quantos forem marcados na página.

O ritmo que ouvimos de Stephen é nada mais que o tempo do tempo. A vibração do tempo no golpe de uma presença que se apresenta por separar-se de si mesma, livrando-se da estrofe para dar-se em escansão e cadência. Assim, o ritmo separa a sucessão linear de uma sequência ou de uma duração de tempo, dobra o tempo para dar tempo ao próprio tempo. Nessa dobra do tempo, o lugar sonoro - lugar ou espaço - segundo Jean-Luc Nancy (2002) não se coloca como aquele em que o sujeito será ouvido. Ao contrário, é o lugar que se torna sujeito na medida em que o som reverbera. Nancy nos pergunta, qual segredo está em jogo quando alguém realmente escuta? Ou ainda, quando alguém captura a sonoridade de:

“Yes when I put the rose in my hair like the Andalusian girls used or shall I wear a red yes and how he kissed me under the moorish wall and I thought well as well him as another and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and Drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will yes” (JOYCE, 2009, p. 732) ⁴¹

Ao escutar o reverberar de “Sims” de Molly. Escutar esse fruir pelo ouvido que é preferencialmente feminino, como diz Jacques Derrida em “Duas palavras para Joyce”. Sim, esse pensamento intrusivo, em que escutar é entrar nessa espacialidade em que ao mesmo tempo sou penetrado, pois ele se abre em mim, bem como ao meu redor, desde mim, tanto quanto em minha direção. Escutar é ao mesmo tempo estar dentro e fora, estar aberto desde fora e desde dentro e ainda de um ao outro de um para o outro. O registro sonoro carrega consigo tanto sua natureza simples de som quanto seu estado de tensão, alerta, ou um estado de ansiedade, assim como os demais sentidos, um duplo que se coloca como em ouvir e escutar, provar e saborear ou tocar e sentir.

Escutar se diferencia de ouvir tanto em sua abertura quanto em sua extremidade intensificada, isto é, a reabertura para além da compreensão do sentido

⁴¹ Sim quando eu pus a rosa no cabelo que nem as andaluzas faziam ou será que hei de usar uma vermelha sim e como ele me beijou no pé do muro mourisco e eu pensei ora tanto faz ele quanto outro e aí pedi com os olhos pra ele pedir de novo sim e aí ele me perguntou se eu sim diria sim minha flor da montanha e primeiro eu passei os braços em volta dele sim e puxei ele pra baixo pra perto de mim pra ele poder sentir os meus peitos só perfume sim e o coração dele batia que nem louco e sim eu disse sim eu quero Sim. (Joyce, 2013, p.1106)

e para além da concordância harmônica. Isso significa necessariamente que escutar é escutar algo outro que o sentido, em seu sentido significante. De que lugar tratamos quando deixamos a metáfora imagética do ver para passar a privilegiar o espaço da escuta? Que marcas textuais poderiam ser erigidas diante do ouvido que não passam pela vista? Ou ainda, que passam pela vista e reverberam na escuta, na escrita, na escritura? O que escrevo? Que poderia ser dito também de-como escrevo? Stephen escuta ao escrever, Stephen é um potencial autor do próprio *Ulysses*.

Uma relação que se constitui obliquamente e cujo efeito, de tal obliquidade, é justamente de aumentar a capacidade de vibração, “a acuidade do ouvido se relaciona diretamente com a obliquidade do tímpano” (DERRIDA, 1991, p. 16). O tímpano, esse limite, posicionado na cavidade do ouvido, funciona como uma espécie de barreira, que na prensa funciona de modo análogo, impondo limite a tinta no papel. O que escapa, reverbera, mancha o papel é o que “propaga o seu ritmo sem medida” (DERRIDA, 1991, p. 30). O desvelar desse ritmo impresso marca a insurgência de uma violência, pois que se impõe intrusivamente – como esse (intruso) que corta seu texto, sem pedir licença, não porque queria, num ato de vontade, mas porque devia, dever-se-ia devir – e faz-se reverberar em segredo.

Alinhava-se aqui a questão colocada desde o princípio: E se a literatura estiver tecida por um fio que perpassa as obras e as alinhava? Como é possível ver com Stephen esse fio? O Retrato é a forma de alinhar o dentro e o fora dessa penetração do sentido, dos deslocamentos que a escuta cria, daquilo que Stephen escuta quando vivencia quando sua memória constrói um jogo impossível entre suas palavras, a forma com que são escritas e percebidas, a escritura em si mesma. Stephen que nos faz ouvir Molly, personagem criada pelo personagem-conceito para que na imanência do conceito de estética seja possibilitado. O tecer do texto ritmado no passo de Stephen, por todo o tempo ao longo das obras, seja na escritura do diário, a caminho da praia ou prambulando os quarteirões impróprios da cidade. Embriaguez de sentido.

O **ensaio termina** com uma visão milenar do despertar da política internacional, mas essa esperança por uma unidade global **rememora** a mais essencial **abertura** do ensaio joyceano. O sonho final de uma verdadeira 'vontade confederada' que surge da paralisia social sugere um estado psicológico perfeito – **uma vontade de aliar-se a si mesmo**, uma assembleia interna unida.

A mais essencial abertura do ensaio joyceano: uma vontade de aliar-se a si mesmo, uma assembleia interna unida. Tentar por fim a essa escrita foi talvez o mais duro que se passou. A cada fio puxado, a vontade de puxar outros tantos. Alguns formaram a trama que se compôs, outros foram deixados para um depois. Não por falta de vontade na mesma potência, mas por não haver tempo. Pelo menos para esse tempo desse trabalho. Mas, por claro, esses fios não serão largados ao acaso. Ainda que de vários acasos, muitos deles foram puxados. Diante desse vislumbre de um ponto final pra questões que se excreveram tão profundamente no corpo e no espírito para novamente se inscreverem nas páginas aqui.

Escrever a conclusão é uma operação de rememoração e releitura. Tomar o texto e escrever sobre ele, depois dele, reescrevê-lo em muitas medidas e ainda tentar deixá-lo diferente. Ao menos, pouco repetitivo. Aliás, seria necessário agradecer ao gentil leitor que chegou até esse ponto e mesmo diante das coisas mais absurdas permaneceu na esperança de que algo verdadeiramente útil pudesse surgir. No entanto, tomo sua caridade, leitor, como dom e não lhe oferto nada em troca. Mas fica a hospitalidade desse texto que se dá assim mesmo. Sim, leitor, depois de tantas páginas seria impossível que algo aqui não escapasse do sentido, não se desse à abertura.

O conforto da acolhida vem ainda do texto joyceano: a abertura. Abertura dessa palavra **deter** da qual Stephen puxa o fio para escrever sobre a própria abertura, abertúlia, tertúlia que reunida disseminou, hospedou, ouviu, leu, traduziu, reescreveu, enfim se lançou ao texto. O texto que chegou com seu ritmo e seu

gênero impuro mesmo que seu anúncio o pré-vê-(s)se – que se pré-vê, que se vê antes, que vê a si antes, que si pré-vê - que se previsse para tempos diversos e bem anteriores. Sua chegada foi acolhida, e mesmo que tenha vindo violentamente, permitiu que se lançasse em *Mise-en-abyme*. A cada novo lançar-se, o vislumbrar da abertura que é marca do processo tradutório, meio pelo qual a hospitalidade se dá no texto literário. Uma hospitalidade que não se quer absoluta, mas que aponte sempre a seu infindo exercício. Abertura que possibilita o impossível, que o transforma em indecidível. Abertura que faz diferir escutar e ouvir, escutar que se mantém na reabertura ao ponto do sentido ouvido, escuta-se além, as desdobras que a abertura propõe.

Mas, para não perdermos o fio da citação inaugural, a abertura mais importante do ensaio joyceano é uma vontade de unir-se a si mesmo. Nada que poderia se encaixar de forma mais agarradinha, do que unir-se a si mesmo e a discussão sobre os gêneros textuais. O ritmo marcado e a palavra lançada no espaço som como forma de uma escritura que tem Stephen por autor. O texto que se reescreve, se rememora, se relê o tempo todo e que sobre o gênero só se sabe impuro. Autobiografia que se confessa, retrato que se ensaia, biografia que se diária, confissão que se ensaia, biografia que retrata, autobiografia que se diária, e todas quantas forem possíveis as combinações uns, alguns ou todos os gêneros problematizados durante o texto.

Aberturas infindas, texto hospitaleiro, gênero impuro, as curvas de uma, pelo menos uma, ainda que sejam infinitas, emoção de Stephen, nosso esteta.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia – Paraíso*. Ed. Bilíngue. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1999.

AQUINO, Tomás de. *Suma Teológica. 2 parte da 2 parte*. Trad. Alexandre Corrêa. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, Livraria Editora; Caxias do Sul: Universidade de caixas do sul, 1980. Edição Bilíngue. Vol. V.

ATTRIDGE, Derek (ed.). *The Cambridge companion to James Joyce*. 2ed. Cambridge: University of Cambridge Press, 2004.

BARTHES, Roland. *Inéditos, I: teoria*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BECKETT, Samuel. Dante... Bruno. Vico... Joyce. In: NESTROVSKY, Arthur (org.) *riverrun: ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 323-338.

BENVENISTE, Emile. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*. Paris: Les Éditions de Miuit, 1969.

BERNARDO, Fernanda. O dom do texto – A leitura como escrita (o programa gramatológico de J.Derrida). *Revista Filosófica de Coimbra – Vol. 1. n. 1* (pp.155-189). Coimbra: Universidade de Coimbra, 1992.

_____. A ética da hospitalidade segundo J. Derrida ou o porvir do cosmopolitismo por vir a propósito das cidades-refúgio, re-inventar a cidadania (II). *Revista Filosófica de Coimbra – n. 22* (p. 421-446), Coimbra: Universidade de Coimbra, 2002.

BÍBLIA do Peregrino. Trad. Ivo Stonriolo e José Bortolini. 3. ed. São Paulo: Paulus, 2011.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *O espaço literário*. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia (1975)*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 2000, v. 1.

BURGESS, Anthony. *Joysprick: an introduction to the language of James Joyce*. London: Andre Deutsch, 1974.

_____. *Re Joyce*. New York: Norton & Company, 2000.

BUTOR, Michel. *Repertório*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BUTOR, Michel et al. *Joyce e o romance moderno*. São Paulo: Documentos, 1969.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 179-191.

_____. *Transcrição*. Org. Marcelo Tápia; Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama de Finnegans Wake*. 4. ed. rev. ampl. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CIXOUS, Hélène. Do *Retrato a Finnegans Wake*. Thot e a Literatura. In: BUTOR, Michel et al. *Joyce e o romance moderno*. São Paulo: Documentos, 1969, p. 113-122.

_____. *La llegada a la escritura*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

DE MAN, Paul. *Alegorias da leitura*. Linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust. Trad. Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka, por uma literatura menor*. Trad. Julio Castanon Guimaraes. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1977.

_____. *O que é a filosofia?* 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Dissemination*. Trad. Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

_____. *Ulysses gramophone: Deux mots pour Joyce*. Paris: Gallimard, 1987.

_____. *Duas palavras por Joyce*. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *riverrun – ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1987a, p. 17-89.

_____. *Memórias de Cego*. Trad. Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

_____. *Enlouquecer o Subjético*. São Paulo: Ateliê Editorial, FEU, Imprensa oficial do Estado S.A. IMESP, 1998.

_____. *Paixões*. Trad. Lóris Z. Machado. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

_____. *La littérature au secret: une filiation impossible*. in: *Donner la mort*. Paris: Galilée, 1999, p.159-209. (trad. Bras.: “A literatura em segredo: uma filiação impossível”. Trad. Piero Eyben. Mimeo, 2012)

_____. La Veileuse. In: TRILLING, Jacques. *James Joyce ou L'écriture matricide*. Belfort: Circé, 2001, p. 7-32.

_____. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade*. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

_____. *De quê amanhã: diálogo/Jacques Derrida; Elisabeth Roudinesco*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

_____. *Morada. Maurice Blanchot*. Trad. Silvina Rodrigues Lopes. Lisboa: Edições Vendaval, 2004a.

_____. *Papel Máquina*. Trad. Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004b.

_____. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. *Força de Lei*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

_____. O que é uma tradução relevante. *Alfa*, São Paulo, 44(n.esp): 13-44. 2000

DIDIER, Béatrice. Autoportrait et journal intime. *Corps Écrits*, Paris, n. 5, PUF, 1983, p. 167-182.

DOSSE, François. *O desafio biográfico*. Escrever uma vida. Trad. Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: EDUSP, 2009.

ECO, Umberto. *Las poéticas de James Joyce*. 4. ed. Trad. Helena Lozano. Barcelona: Lumen, 2000.

_____. *Obra Aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2007.

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

_____. *Ao longo do riocorrente: ensaios literários e biográficos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

FOUCAULT, Michael. *Ética, Sexualidade, Política*. Trad. Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. 2ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

GIFFORD, Don. *Joyce Annotated: Notes for Dubliners and A portrait of the artist as a young man*. 2. ed. Berkley: University of California Press, 1982.

GILBERT, Stuart. *James Joyce's Ulysses: a study*. New York: Vintage Books, 1958.

GROSSMANN, Evelyne. *Entre corps et langue : l'espace du texte (Antonin Artaud, James Joyce)*. Thèse pour le Doctorat d'Etat ès Lettres et Sciences humaines soutenue à l'Université Paris 7, le 20 décembre 1994. Disponível em www.antoninartaud.net

HARARI, Roberto. *Como se chama James Joyce? A partir do seminário Le Sinthome de J. Lacan*. Salvador, Rio de Janeiro: Ágalma, Campo Matemático, 2002.

HEIDEGGER, Martin. "Poeticamente habita o homem...". In: *Ensaio e conferências*. 4. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Univ. São Francisco, 2007.

JOYCE, James. *Ulysses*. Annotated Students Edition. New York: Penguin, 2000.

_____. *Ulisses*. 14. ed. Trad. Antonio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996b.

_____. *Ulisses*. Trad. Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

_____. *Ulysses*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: *Penguin Classics* Companhia das Letras, 2012.

_____. *A portrait of the artist as a young man*. New York: B. W. Huebsch, 1916. [Edição digitalizada pela University of California].

_____. *A portrait of the artist as a young man*. Great Britain: Penguin Popular Classics, 1996a.

_____. *Retrato do artista quando jovem*. Trad. José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro/São Paulo: Ediouro/Publifolha, 1998a.

_____. *Um retrato do artista enquanto jovem*. Trad. Bernardina S. Pinheiro. Rio de Janeiro: Alfaguara/Objetiva, 2006.

_____. *Um retrato do artista quando jovem*. Trad. Elton Mesquita. São Paulo: Hedra, 2013.

_____. *Stephen Hero*. New York: A new directions books, 1963.

_____. *Stephen herói*. São Paulo: Hedra, 2012a.

_____. *Poems and Shorter Writings*. Ed. Richard Ellmann, Walton Litz & John Whittier-Fergusson. London: Faber and Faber, 1991.

_____. *Cartas à Nora*. Trad. Dirce Waltrick do Amarante e Sérgio Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2012.

_____. *Dubliners*. England: Penguin Modern Classics, 2000.

_____. *Dublinenses*. Trad. Hamilton Trevisan. 13 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____. *Dublinenses*. Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2012a.

_____. *Dublinenses*. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2012b.

_____. “Os mortos”. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013a.

KRISTEVA, Julia. Joyce: *The Gracehoper*, ou O Retorno de Orfeu. In NESTROVSKY, Arthur (org.) *riverrun: ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 389-406.

_____. O texto e sua ciência. In: *Introdução à semanálise*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.9-29.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro XXIII: o sinthoma*. Trad. Sergio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____. Regarder un autoportrait. *Corps Écrits*, Paris, n. 5, PUF, 1983, p. 135-146.

LEVIN, Harry. *James Joyce: a critical introduction*. Connecticut: New Directions Books, 1941.

MANDIL, Ram. *O efeito da letra: Lacan leitor de Joyce*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: UFMG, ContraCapa, 2003.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. Trad. Sérgio Milliet, Editora da UnB/Hucitec, 2. ed. 1987.

MICHAUD, Ginette. Joyce[∞], ou l'infini en fiction. *Études françaises*, vol. 30, n° 1, 1994, p. 81-117.

MILLER, J. Hillis. *A ética da leitura*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2001.

_____. *Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Lisboa: Vega passagens, 2000.

NANCY, Jean-Luc. *À L'écoute*. Paris: Galilée, 2002.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus. Trad. Tomás Maia* Paris: Métailié, 2006.

O'SHEA, José Roberto. *Introdução* In: JOYCE, James. *Dublinenses*. Trad. José Roberto O'Shea. Cidade: Hedra, 2012, p.07-17.

NESTROVSKY, Arthur (org.) *riverrun: ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. Trad. Carlos Vogt. Campinas: Pontes, 2003.

RABATÉ, Jean-Michel. Des lectures de Joyce, oui. *Études Françaises* 38, 1-2, pp. 179-188.

REIS, Carlos Antonio Alves dos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

RILKE, Rainer Maria. *A melodia das coisas*. Org. e Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. Estética e Literatura. *Cult*, n. 120, dezembro de 2007.

SLOTE, Sam. *The Silence in Progress of Dante, Mallarmé and Joyce*. London: Peter Lang Publishing, 1999.

STEINER, Geroge. *Nenhuma paixão desperdiçada*. Trad. Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *Linguagem e Silêncio*. Ensaios sobre a crise da palavra. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. Sao Paulo: Companhia das letras, 1988.

SOLLERS, Philippe. *Théorie des exceptions*. Paris: Gallimard, 1993.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. 4. ed. Recife: UFPE, 1996.

TINDALL, William York. *A reader's guide to James Joyce*. New York: Noonday Press, 1959.

TRILLING, Jacques. *James Joyce ou L'écriture matricide*. Belfort: Circé, 2001.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Convite à estética*. Trad. Gilson Baptista Soares. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: estudo sobre literatura imaginativa de 1870 a 1930*. 7. ed. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1991.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário Deleuze*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

ANEXO

Introdução⁴²

Em 7 de janeiro de 1904 James Joyce copiou no caderno de sua Irmã Mabele o ensaio intitulado 'O retrato do artista'. No mesmo mês, ele o submeteu a W.K. Magee, editora e cofundadora de um novo periódico chamado "Dana, uma revista de pensamento independente. Magee se recusou a publicar o 'Retrato' de Joyce, mas sua rejeição, segundo os escritos de Stanislaw Joyce em seu diário (2 fevereiro de 1904), acabou por ser frutífera:

Jim... decidiu transformar seu ensaio num romance e já que resolveu fazê-lo tanto melhor, ele disse, que ele tenha sido rejeitado... Jim está começando seu romance, como ele geralmente costuma começar, parte com raiva, para mostrar que ao escrever sobre si mesmo, ele era a parte mais interessante do que a discussão inútil deles.

Longe de qualquer desinteresse Joyce escreveu o capítulo inicial de *Stephen Hero* em um mês e trabalhou de maneira diligente em seu primeiro romance durante os três anos que se seguiram antes de renomear sua narrativa para *O retrato do artista quando jovem*.

Ao rever o ensaio autobiográfico de Joyce, os leitores de 'O Retrato do Artista' riram da resposta de Magee: 'eu o devolvi com uma pequena observação de que eu não publicaria o que para mim parecia incompreensível... imagino que o que ele me mostrou era uma tentativa precoce de ficção.' No entanto, é válido lembrar a avaliação atordoante de Magee porque ela se endereça a peculiaridade fundamental do ensaio. O curto autorretrato de Joyce é um extraordinário e profundo fragmento de escrita, fato que estaríamos propensos a ignorar se tratarmos o ensaio como uma pedra abandonada ou um instantâneo precoce – procurando apenas por fragmentos que se transformaram em *Stephen Hero* e no *Retrato*, características isoladas perfeitamente definidas no Joyce maduro, que estariam por descobrir. As dificuldades nos trabalhos posteriores de Joyce se apresentam numa escala reduzida. A sintaxe e a textura da alusão intrincadas de tom variado e difícil de determinar, a abordagem narrativa intercambiante dentro de um mesmo parágrafo. Ao invés de ler 'O retrato do artista' simplesmente enquanto um prefácio ao *Retrato*, devemos segui-lo ao longo de seu próprio estranho caminho.

A busca pelo sentido de Joyce não é fácil. Virtualmente, cada sentença nos dois primeiros parágrafos resiste à interpretação. Palavras e frases soltas permanecem enigmáticas, não importa a quantidade de vezes que as releemos: por quê somos

⁴² JOYCE, James. *Poems and Shorter Writings*. Ed. Richard Ellmann, Walton Litz & John Whittier-Fergusson. London: Faber and Faber. 1991.

‘caprichosos’ em nossa concepção de passado? O que, precisamente, significa que o ‘mundo... reconhece sua aquiescência’? Os circunlóquios traduzem o estranhamento familiar: os sinais da idade tornam-se ‘personagens de barba e centímetros’, ‘para se liberar da massa de matéria que é seu ritmo individual’ é fazer um autorretrato. E até mesmo esse retrato não é o que esperamos, não um documento de identidade, mas a ‘curva de uma emoção’. A frase esbarra em uma concreta figura imagética em ‘curvas’, mas nos deixa com a emoção intangível. Tão pouco o retrato vai começar como sugere a primeira frase com as ‘características da infância’. O segundo parágrafo nos informa que iremos começar depois que o garoto chegar ‘a usar a razão’, o que é ‘antecedido (por) uns sete anos’. O primeiro olhar específico para o objeto vem de forma indireta, pelos olhos de ‘um trabalhador’, que vê ‘um garoto de 15 anos rezando no ecstasy de uma postura oriental’(esse trabalhador, se ele contasse a estória, diria que o garoto estava ‘encarando o oriente’).

Se Joyce tivesse continuado ‘O Retrato do artista’ com a mesma veia prolixa, poderíamos facilmente dispensar o ensaio pela sua obscuridade irritante. Mas no terceiro parágrafo ele nos oferece tanto mudanças estilísticas dramáticas quanto uma explicação para a mistificação anterior. Quando da sua entrada na Universidade, ‘o enigma da maneira foi posto em todos os presentes para evitar a crise’. Essa ‘crise’ é a busca pelo ‘ritmo individualizante’ do Eu, com o qual o ‘Retrato’ começa. De forma a “desintrincar seus assuntos em segredo”, o artista aprende rapidamente a se esconder por trás de ostensivas autorevelações. Stanislaus, cujo diário registra a postura protetora do irmão é o primeiro crítico a comentar sobre o culto de James às máscaras.

Pensa-se que Jim é muito verdadeiro sobre si mesmo, mas seu estilo é tal que pode-se afirmar que ele confessa em idioma estrangeiro uma confissão mais fácil, do que em língua vulgar.

É no terceiro parágrafo do ‘Retrato’ que Joyce demonstra sua fluência em diferentes variações linguísticas. Em um apropriada épica estendida ele desvela um estimado emblema heróico dele mesmo como um cervo perseguido por cães. Ele segue o símile com um ‘diagnóstico’ de seus colegas, que é ‘esquisito, intencional, astuto’ sua notável e súbita lucidez. A cena muda novamente quando os estudantes se tornam ‘alquimistas’ entre as ‘hierarquias da iniciação’. Sua cadência sonora proclama o apocalipse assim como os verbos passivos revelam a desesperança de seus objetivos: ‘centenas de eternidades seriam reafirmadas, conhecimento divino seria reestabelecido.’ Se recuperando rapidamente de seu idealismo iludido, o jovem espiritualista zomba do ‘triângulo azul’ e dos ‘deuses-peixe’ caros a teosofia e ao renascimento folclórico irlandês. O alquimista que combinou sutilmente ‘os elementos misteriosos’ agora pratica uma química menos refinada: ‘ele aglomera os emancipados...’

O conjunto de peças do ensaio joyceano e o lugar a que nos é permitido a vista mais sustentável e reveladora do artista em formação é o episódio à beira-mar. Ele contém as os germes de duas cenas opostas no *Retrato*: a entrega de Stephen à prostituta no final do segundo capítulo e a sua visão do ‘anjo de juventude mortal’ no final do quarto. Embora essa primeira versão não tenha o peso emocional das cenas posteriores, ela mostra perfeitamente a técnica joyceana de permitir a seus personagens que moldem sua estórias em seus próprios termos reveladores. O adolescente do ensaio afirma uma grandiloquência para desejar o ‘isolamento’. Sua parcialmente desejada ignorância acerca de seus objetivos sexuais dá uma tensão cômica à narrativa. As expressões líricas que descrevem suas andanças noturnas reaparecem sempre que Joyce evoca em sua escrita por ‘horas meditativas’. A prosa exibe um ‘temperamento romântico’ caracterizado em *Stephen Hero* como ‘um temperamento inseguro, insatisfeito e impaciente que não vê lugar de encaixe aqui para seus ideais e escolhe, assim, as ver sob figuras insensíveis’. Joyce já sabe como qualificar essa autoindulgência sonhadora por introduzir detalhes concretos em uma imaginária e insubstancial montagem. O romance da jornada do garoto é recortado quando aprendemos, em um reconhecimento acidental, de que ele está ‘manifestamente na busca por crustáceos’.

Nesse momento da narrativa joyceana acerca das perambulações a beira-mar do adolescente, leitores condicionados por *O Retrato do artista enquanto jovem* esperam ver, ao invés de um crustáceo, uma simples menina-pássaro olhado para o mar. Ela não está em nenhum lugar no ‘Retrato’: não há nenhum objeto apropriado que atraia o desejo do jovem rapaz. Ele se lembra de uma fala densa de Santo Agostinho, as palavras nada fazem para acalmar seu fervor. Ele se volta, rapidamente, para suas lembranças infantis sobre a iniciação sexual com uma prostituta, mas ele resume tal lembrança em frases absurdamente elaboradas. A incompatibilidade grotesca entre estilo e evento transforma o encontro com o ‘aquele beneficente’ em paródias. O adolescente, tal qual o garoto em ‘Arábia’, descreve seu ‘enriquecer da alma’, sua narrativa todo o tempo enunciada pelo corpo. Uma distinção que Joyce faz em *Stephen Hero* é apropriada. Os desejos românticos estão ‘sentindo falta da gravidade de corpos sólidos’ enquanto ‘o temperamento clássico ... prefere se curvar sobre... coisas presentes...’

‘Coisas presentes’ mostra por meio de cada sentença etérea depois do primeiro envolvimento: ‘Sua disposição poderia refinar e direcionar sua paixão, mantendo a simples beleza no ângulo mais astuto/habilidoso’. Quase todas as palavras aqui, parecem duplas frases abstratas como evasão cômica e desejável irreverência. Joyce elogia a ‘disposição’ feminina (a posição de seu corpo assim como seu temperamento) que a permite ‘refinar e direcionar’ a paixão dele. Os dois verbos e o substantivo ‘paixão’ possuem conotações físicas específicas, o mesmo ocorre com a habilidade feminina em manter ‘simples beleza’ em um ‘ângulo’ para seu parceiro, o adjetivo ‘astuto’ mal oculta a referência anatômica. Na frase seguinte – ‘graça muito visível’- o advérbio, adjetivo e o contexto tiram o substantivo de seu centro

teológico. O andamento é interrompido momentaneamente por uma reminiscência cujo estilo disjuntivo exemplifica o esquema narrativo mais amplo da cena: 'em outra fase não tem sido incomum imaginar jantares em branco e roxo sobre a realidade do mingau de aveia. Essa digressão pomposa depois se torna uma incitação obscena: 'mas aqui, com certeza, lidamos com comida firme ou delicada, sem necessidade de elaboração'.

Autoencorajamento e direções circundantes para 'o mundo mensurável e as amplas extensões da atividade' precede ao clímax desse encontro. Essas estratégias nervosas tem seus reflexos psicológicos no *Retrato*, quando Stephen se retira da prostituta pela primeira vez e depois evita pensar em seus braços:

– Dê-me um beijo, ela diz.

Seus lábios não se curvavam para beijá-la ... ele fechou os olhos, se rendendo a ela, corpo e mente, consciente de nada no mundo a não ser a pressão sombria de seus doces lábios que partem.

Joyce atinge efeitos que se sustentam em seu romance com a separação da cena da iniciação sexual de Stephen dos encontros quase religiosos de seu herói com a encarnação feminina da 'juventude e da beleza mortal' na praia. E ainda, essa fusão precoce de matérias cria uma oportunidade exemplar para a intensa e emocionalmente sugestiva comédia, que ilumina todos os trabalhos posteriores de Joyce.

A comédia polivalente continua no último parágrafo do 'Retrato' de Joyce, que mostra o jovem artista se aventurando pelo mundo. Sua conduta em público é uma miscelânea de gestos inapropriados e contraditórios que são sintaticamente unidos sem que revelem uma 'relação formal' clara uns com os outros: 'ele interpretou a doutrina viva da *Poética* para uma bolsa de estudos de grego clássico; da sarça ardente do excesso, declamou a um policial noturno acerca do verdadeiro status da mulher pública'. Similarmente, Stephen Dedalus carece de um senso público como seu discurso análogo a Private Carr no episódio Circe, demonstra. O chamado irresistível em direção a profecia, em direção a efetuar mudanças por meio das palavras, faz o artista se direcionar a discursos cada vez mais globais. A peroração acalorada que põe fim a 'O Retrato do Artista' se refere a passar por eventos políticos e atrai uma retórica socialista, mas é moldado por motivos divinos mais que intervenções seculares: 'para aquelas multidões, não ainda nas entranhas da humanidade mas com certeza engendrado nelas, ele daria a palavra.

É importante rememorar o prelúdio dessa gigantesca esperança. Um pouco antes do final do Retrato, o jovem herói de Joyce 'irrompe' violentamente contra a igreja e depois jura praticar 'urbanidade em conflitos'. Seu fracasso instantâneo em conduzir diplomaticamente sua campanha, ajuda a explicar porque o 'Retrato' de Joyce é derrotado: é difícil criar um retrato coerente do artista quando o sujeito só pode temporariamente se encaixar em um quadro. O ensaio termina com uma visão

milênar do despertar da política internacional, mas essa esperança por uma unidade global rememora a mais essencial abertura do ensaio joyceano. O sonho final de uma verdadeira 'vontade confederada' que surge da paralisia social sugere um estado psicológico perfeito – uma vontade de aliar-se a si mesmo, uma assembleia interna unida.

No começo desse 'Retrato' somos informados confidencialmente de que o Eu é feito de 'características' desenvolvidas da infância à maturidade, que podem ser desenhadas numa simples curva. Joyce propõe que um retrato, mais ambicioso que um 'documento de identidade', revelará o 'ritmo' que caracteriza de forma única seus sujeitos. A variedade inquietante de 'partes' dentro de um mesmo Eu mostrará ter uma 'relação primeira ou formal' entre elas. 'O retrato do artista' desafiou essas assertivas. Os enigmas do retratamento aumentam, mistificando-se ainda mais nos trabalhos posteriores de Joyce, mas eles são postos em seu primeiro esboço.