

**RETRATO DO ARTISTA QUANDO JOVEM OU A DIVINA COMÉDIA, SEGUNDO
JAMES JOYCE**

Julian Nazario*

Resumo

Este artigo aborda o romance de James Joyce através de um estudo formal e comparativo da estrutura de A Divina Comédia, e do mito de Dédalo.

Palavras-Chave

Dante; Dédalo; O Labirinto.

Abstract

This article examines Joyce's novel through a formal and comparative study of the structure of Dante's The Divine Comedy and the Daedalus myth.

Keywords

Dante; Daedalus; The Labyrinth.

* Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC - 05014-901 – São Paulo – SP. *In Memoriam*.

A primeira versão de *Retrato do Artista Quando Jovem*, de autoria de James Joyce, intitulava-se *Stephen Hero*, e o autor fez de tudo para publicá-la; mas, devido à falta de interesse por parte das editoras, nada conseguiu. No fim, desistiu e, certo dia, jogou o manuscrito nas chamas da lareira de sua casa. Felizmente, sua mulher estava por perto naquele momento e conseguiu resgatá-lo (GRAFTON, 1989, p. 11). Pelo menos, é assim que se costuma contar a história da queda, salvação e renascimento da narrativa joyceana, três momentos que, por incrível que possa parecer, servem de base para o romance. No entanto, o gesto de Joyce chegou a ser contestado por Theodor Spencer, quando afirmou que “nenhuma das palavras apresentava qualquer sinal de chamuscamento” (VIZIOLI, 1991, p. 49). Joyce pretendia escrever um romance naturalista, baseado em sua própria vida; mas seus estudos de literatura européia, além de um interesse enorme pelas obras dos simbolistas, levaram-no a concluir que o texto original carecia de controle artístico e de forma: resolveu, então, reescrevê-lo.

Ao comparar as duas versões, percebe-se que, na segunda, Joyce suprimiu determinados trechos baseados em sua vida pessoal. Ainda mais importante, esta versão revela uma estrutura que, antes, não existia e que alterou, significativamente, o tom autobiográfico do romance, dando-lhe as cores de uma narrativa impressionista cheia de símbolos. Ao examinar *Retrato do Artista Quando Jovem* com mais cuidado, nota-se que, do ponto de vista estrutural, o romance parece ser uma citação implícita de *A Divina Comédia*, de Dante, quando narra os três momentos da vida do protagonista central, Stephen Dedalus: a sua infância, adolescência e maturidade. Esses três momentos corresponderiam ao Inferno, Purgatório e Paraíso da obra dantesca, que se apóia no “mais antigo núcleo folclórico (...) a morte, a descida ao inferno, e ressurreição” (BAKHTIN, 1988, p. 243). Tem-se a impressão de que Joyce queria que o leitor tivesse consciência do fato de estar lendo uma recriação, ou, até, uma paródia, da obra de Dante. Isso porque, ao iniciar a narrativa, o escritor introduz, sem delongas, uma personagem de nome Dante Riordan, que, logo, revela um traço significativo de sua personalidade: além de ser uma fervorosa católica, possui duas escovas revestidas de veludo; uma, de cor verde, outra, marrom. A primeira é uma representação de Charles Stewart Parnell, a segunda, de Michael Davitt.

Na Irlanda dos fins do século XIX, época em que o romance de Joyce se insere historicamente, Parnell ganhou destaque como um dos políticos mais populares daquele país. Reconhecido, por todos, como herói e líder nacionalista, elegeu-se para o parlamento em 1875 e se empenhou em defender o direito do governo pelo povo. Michael Davitt, por sua vez, era um extremista que organizara uma liga visando à defesa dos camponeses. No início, Parnell apoiava a liga, mas, com o passar do tempo, desentendeu-se com Davitt quando este chegou a mostrar uma preferência pelas teorias de reforma agrária de Henry George, economista norte-americano, de cujas idéias Parnell não compartilhava. Perto do fim de sua carreira, Parnell cai em desgraça. É apontado como o responsável por um caso de divórcio, envolvendo a mulher de um certo Capitão W. H. O’Shea. Eventualmente, esta mesma mulher viria a ser a esposa de Parnell.

As repercussões do escândalo, tanto na política como na Igreja, acabaram por dividir o partido irlandês em 1890. Na ocasião, Davitt foi o primeiro a manifestar sua oposição a Parnell, visto, por ele, como um indivíduo irresponsável. Essa querela política irá funcionar como pano de fundo para o romance de Joyce, lembrando a antiga rixa entre duas facções políticas na época de Dante: os guelfos e os gibelinos, dois grupos germânicos que eram liderados, inicialmente, pelas casas de Wolf e Wibling. Uma das eventuais conseqüências do conflito seria o asilo do avô de Dante, que fazia parte do grupo dos guelfos. Pelo que se sabe:

A divergência [entre os grupos] girava em torno dos poderes imperiais que os primeiros desejavam limitados e em certo sentido sujeitos a

uma tutela confederativa (...). Os segundos, entretanto, pretendiam que os poderes imperiais fossem absolutos e incontractáveis (MARTINS, 1976, p. 08 – colchetes meus).

Além de sutis referências à obra de Dante, o romance se apóia, também, no mito de Dédalo, arquiteto do labirinto de Creta. Esta segunda referência é mais fácil de se perceber por meio do sobrenome do protagonista central, e a narrativa se inicia retratando, primeiro, as dificuldades que Stephen Dedalus, um menino demasiadamente sensível e introspectivo, tem de enfrentar num internato católico. Mais tarde, já adolescente, ele não consegue mais controlar seus instintos sexuais e acaba pecando com uma prostituta.

Seguindo de perto o tema do conflito entre os guelfos e os gibelinos, conflito, este, espelhado, também, na disputa política entre Parnell e Davitt, Joyce introduz símbolos que se opõem para sugerir o conflito espiritual do jovem pecador. Inicialmente, as cores branca e vermelha servem para realçar as diferenças entre dois grupos, formados por alunos da escola onde Stephen estuda e que participam de uma competição visando à solução de problemas de matemática. Os nomes dos grupos, York e Lancaster, são referências à Guerra das Duas Rosas, uma guerra civil, travada na Inglaterra no Século XV, entre os dois condados, sendo que cada um tinha, como emblema, uma rosa de cor diferente: a de York era branca, a de Lancaster, vermelha. As desavenças entre os condados de York e de Lancaster retomam, simbolicamente, o conflito entre os guelfos e os gibelinos, um conflito que é sugerido também por diferenças em temperatura, ou seja, o corpo quente de Stephen contra os lençóis frios de sua cama no internato, os raios do sol vistos como "raios frios". Esses recursos são utilizados para assinalar o choque entre opostos, enfatizado, também, por intermédio da imagem de duas mulheres: uma, casta; outra, pecadora.

A personagem Eileen personifica a mulher ideal que inspira, em Stephen, uma veneração fora do comum. A castidade desta mocinha faz lembrar o culto mariano surgido no Século XI, quando a Virgem Maria representava "os dois valores complementares da virgindade e da maternidade" (DUBY, 1988, p. 98). A idealização dessa jovem lembra Beatriz Portinari, musa de Dante, que fora vista, pela primeira vez, numa festa. Na ocasião, Dante tinha, apenas, nove anos, e Beatriz, um ano a menos. Devido às rigorosas leis em vigor na época, Dante nunca tentou se aproximar da sua amada, e, embora os Alighieri residissem não muito distante da mansão dos Portinari, com a qual mantinham um relacionamento amistoso, era o costume da época o pré-arranjo de namoros e casamentos entre famílias.

Joyce recria um clima de amor puro e platônico por meio do romance de Stephen e Eileen, cujas mãos frias e compridas assinalam um temperamento comedido e equilibrado, em oposição a um temperamento descontrolado e, por assim dizer, quente. Stephen vê sua amada como alguém que mora numa torre de marfim, afastada dos mortais comuns. Nesse trecho do romance, parece, há uma referência ao amor cortês da Idade Média, época em que os cavaleiros juravam defender, até a morte, a honra de suas damas, apesar de, dentro do código cavaleiresco, o relacionamento entre cavaleiro e dama se limitar ao plano espiritual, sendo proibido qualquer contato físico. Segundo Huizinga, "estes autênticos traços de compaixão, de sacrifício e de fidelidade que caracterizam a cavalaria não são (...) puramente religiosos; são também eróticos", sendo que o cavaleiro "não se contentará somente com sofrer; ambicionará salvar do perigo ou do desespero o objeto do seu desejo, cuja virgindade ele defenderá a qualquer custo, embora o motivo sexual esteja sempre subjacente (HUIZINGA, 1974, p. 74). Ainda segundo Huizinga, a poesia cortês da época "faz do próprio desejo o motivo essencial e cria assim uma concepção do amor com uma nota de fundo negativo. Sem quebrar todas as ligações com o amor sensual, o novo ideal poético conseguiu abraçar todas as espécies de aspirações

éticas. O amor tornou-se então o terreno onde todas as perfeições morais e culturais floresceram”; portanto, graças a esse amor, “o amante cortês é puro e virtuoso” (HUIZINGA, 1974, p. 101). Sabe-se que, nos fins do século XIII, Dante, com o *dolce stil nuovo*, “termina por atribuir ao amor o dom de provocar um estado de piedade e santa intuição” (HUIZINGA, 1974, p. 101).

Pouco antes do fim do segundo capítulo do romance, a proliferação de símbolos contrastantes assinala o momento em que Stephen se entrega, de corpo e alma, ao pecado, e, assim, termina a fase de sua existência como menino ingênuo e casto. Sua morte espiritual é prefigurada pela estação do ano: outono. A frase “um vento inclemente de outubro soprava pela ribanceira” (JOYCE, 1969, p. 97)¹ prenuncia o começo da estação outonal, e Stephen parece sofrer uma transformação simbólica – lembrando, um pouco, a transformação do Dr. Jekyll no célebre romance de Robert L. Stevenson, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (O Médico e o Monstro) –, a qual traz, à tona, o seu lado oculto. Sem controle, agora, sobre seus desejos carnis, ele se perde nas ruas mal iluminadas e imundas do bairro das meretrizes de Dublin, um labirinto de pecado e, ao mesmo tempo, uma sutil referência ao labirinto de Dédalo. Este trecho do romance pode ser visto como uma referência ao Canto XII do *Inferno*, em que se encontra uma referência ao sétimo círculo guardado pelo Minotauro: “Os poetas descem no sétimo círculo, guardado pelo Minotauro; e encontram, no primeiro giro ou seção, os violentos contra o próximo (tiranos, assassinos, salteadores) submersos em sangue fervente” (MARTINS, 1976).

A teoria do labirinto no romance joyceano é abordada por Jean Paris, que, em *James Joyce par lui-même*, viu, no texto, a imagem de um “dédalo”, isto é, uma alusão ao próprio nome da personagem principal:

De fato, é da imagem de um dédalo que o livro é composto, todo em ângulos bruscos, em sinuosidades, em bifurcações, cada motivo interrompendo-se, ramificando-se, como um corredor, portas falsas e insólitas perspectivas. De uma tal arquitetura a trama resulta naturalmente; contará os esforços de Stephen para sair desse alçapão que se chamaria sucessivamente a infância, o colégio, a religião, a família, a pátria, a história, tudo o que, há séculos, aprisiona o indivíduo e opõe-se a seu livre desabrochar (*apud* BRASIL, 1971, p. 83).

Também, Hocke nos científica que a idéia do mundo como labirinto fazia parte do culto religioso e maneirista. Dédalo foi o grande arquiteto do “maior de todos os labirintos: o de Cnossos, na Ilha de Creta”, e a lenda de Dédalo e o labirinto vem desde os cultos religiosos da era de pedra até os nossos dias. Nas antigas civilizações, o labirinto representava “uma metáfora ‘unificadora’”, cujos “meandros levam a um ponto central” que levam à perfeição, a qual, no caso de Stephen Dédalus, seria seu esforço de alcançar o pináculo artístico (HOCKE, 1974, p. 166 -167).

No romance de Joyce, o dualismo inerente à natureza humana é representado, também, por meio das duas imagens da mulher: durante o dia, ela tem a aparência de alguém “terna e inocente”; mas, à noite, nos sonhos de Stephen, esta mesma mulher se transforma numa pessoa vivida e voluptuosa, adquirindo feições quase animais. O dualismo sobre o qual está calcado o romance permite a decodificação de dois signos significativos: o dia (a claridade), símbolo da pureza ou da virtude; a noite (a escuridão), símbolo da impureza ou do pecado.

O segundo capítulo do romance termina com a abordagem de Stephen por uma meretriz. Assim, esta iniciação ao pecado leva à sua morte espiritual. Agora sua

¹As traduções do romance de Joyce, fornecidas no corpo do texto, são de minha autoria. Daqui por diante, será fornecido, em nota de rodapé, o trecho correspondente em inglês. Sendo assim, “(...) a keen October wind was blowing round the bank”.

alma está manchada pelo pecado, e os tons sombrios que anunciam a chegada do inverno assinalam sua descida simbólica para o inferno. O próximo capítulo se inicia com a seguinte frase: "Após um dia monótono, o súbito escurecer do mês de dezembro tinha um ar brincalhão..." (JOYCE, 1969, p. 102)². Nesse momento, a graça perdida de Stephen só poderá ser resgatada por meio da penitência.

A oposição, que se efetiva entre luz e trevas nos dois primeiros capítulos do romance, leva-nos, agora, a uma breve reflexão sobre a construção formal do romance. Na Idade Média, época em que o amor às cores e à luz resultava na elaboração de uma técnica artesanal utilizada na fabricação dos vitrais das catedrais góticas, o espectro das artes figurativas se limitava às cores primárias, servindo para gerar a luz através da harmonia de diferentes gradações, as quais davam forma à composição toda. Procurava-se o efeito de *suavitas colories*, de modo que a luminosidade, resultado do brilho solar, inspirava reverência. Nesse sentido, "a igreja gótica no fundo é construída em função de um irromper de luz através de uma abertura de estruturas" (ECO, 1987, p. 63 - 65). A intensidade da luz é o símbolo do divino e a idéia de Deus como luz intensa vem da longa tradição

do Bel semita, do Ra egípcio, do Ahura Mazda persa, todas personificações do sol e da benéfica ação da luz, até naturalmente o platônico sol das idéias, o Bem. Através do neo-platonismo (...) essas imagens infundiam-se na tradição cristã, primeiro através de Agostinho e, então, através do Pseudo Dionísio Aeropagita, que em muitos momentos celebra Deus como Lumen, fogo, fonte luminosa (...) (VIZIOLI, 1991, p. 53).

Como contrapartida, tem-se a escuridão perpétua do inferno. O mergulho simbólico de Stephen nos horrores do inferno, um lugar visto como uma incômoda prisão escura e mal cheirosa, afeta-o profundamente. Stephen, durante o retiro pascoal, sai aterrorizado da capela após a pregação do padre, cujo sermão foi extraído de um tratado religioso do Século XVII, *O Inferno Aberto aos Cristãos*, do jesuíta italiano Pinamonti (VIZIOLI, 1991, p. 53). Stephen tem a impressão de que tudo ao seu redor transpira a morte, que sua alma fora arrancada do seu corpo e que ele fora julgado e condenado para queimar nas chamas do Inferno:

uma onda de calor trespassou seu corpo: a primeira. Depois outra! Seu cérebro começou a luzir. Mais uma! Seu cérebro fervilhava e borbulhava dentro do espaço em crepitação do seu crânio. Chamas explodiam do seu cérebro feito uma corola, gritando como se fossem vozes: Inferno! Inferno! Inferno! Inferno! (JOYCE, 1969, p. 125)³.

A pregação do padre, durante o retiro pascoal de Stephen, tem, como base, a concepção medieval dos sofrimentos sem fim do Inferno. Falando sobre o conceito do tempo no Inferno, o padre procura explicar o que quer dizer uma eternidade de sofrimento:

Vocês já viram a areia na praia. Como são finos os minúsculos grãos! E quantos desses pequeníssimos grãos são necessários para compor o punhado de areia com o qual a criança brinca. Agora imaginem vocês uma montanha dessa areia, com mil milhas de altura, indo da terra até os confins mais altos do céu, e mil milhas de largura, estendendo-se até o ponto mais distante da terra, e mil milhas de espessura. E imaginem todos esses incontáveis grãos de areia multiplicados tantas vezes quanto há folhas nas florestas, gotas de água no poderoso mar, penas nos

² Em inglês: "The swift December dusk had come tumbling clownishly after its dull day (...)"

³ Em inglês: "(...) a wave of fire swept through his body: the first. Again a wave. His brain began to glow. Another. His brain was simmering and bubbling within the crackling tenement of the skull. Flames burst forth from his skull like a corolla, shrieking like voices:- Hell! Hell! Hell! Hell! Hell!"

pássaros, escamas nos peixes, pêlos nos animais, átomos na vastidão do ar. E imaginem vocês um pequeno pássaro que leva em seu bico um grão dessa areia. Quantos milhões e milhões de séculos teriam que passar até o pássaro levasse apenas um metro quadrado dessa montanha, quantas eras e eras teriam que passar para que o pássaro levasse a montanha toda? (JOYCE, 1969, p. 132)⁴.

Terminado esse longo processo, a eternidade nem teria começado, e, se fosse repetido incontáveis vezes, o resultado seria, sempre, o mesmo. Essa visão alegórica do tempo no Inferno se assemelha, muito, à concepção medievalista de Dinis, o Cartuxo:

Imaginem (...) uma montanha de terra tão grande como o Universo; e em cada cem milhares de anos se arranca dessa montanha um grão; ela acabará por desaparecer. Mas depois desse inconcebível lapso de tempo os sofrimentos do Inferno não terão diminuído nem estarão mais próximos do fim do que quando o primeiro grão havia sido removido. E todavia, se os danados soubessem que ficariam livres quando a montanha desaparecesse, seria para eles uma grande consolação (HUIZINGA, 1974, p. 201).

A regeneração espiritual de Stephen Dedalus começa depois que ele solicita a ajuda da Virgem Maria e confessa seus pecados. Em estado de graça mais uma vez, no final do terceiro capítulo, ele comunga e, assim, efetua a transição de uma vida imoral e cheia de pecados para uma de graça, virtude e felicidade: "Uma outra vida! Uma vida de graça, de virtude, e de felicidade!" (JOYCE, 1969, p. 132)⁵. Esta segunda fase da *via crucis* de Stephen Dedalus equivaleria à passagem de Dante pelo Purgatório, antes de iniciar a última caminhada para um nível superior.

Em *A Divina Comédia*, "Purgatório" começa no domingo da Páscoa e termina na tarde de quarta-feira da semana santa. Na segunda fase da sua trajetória, Stephen sobe para um plano existencial mais elevado, e, assim, livra-se das dúvidas que o perturbavam quanto ao seu futuro como artista. É uma fase que começa logo após seu ato de penitência e ao subir para o seu quarto, o movimento ascendente se transforma em uma metáfora da subida de sua alma: "e a cada passo sua alma parecia suspirar; com cada passo sua alma subia junto com seus pés, suspirando na ascensão, atravessando uma região de uma escuridão viscosa" (JOYCE, 1969, p. 136)⁶. Este trecho do romance parece seguir, de perto, a cena de *A Divina Comédia* em que Dante, junto com Virgílio, sai do Inferno e chega às margens da Ilha de Purgatório, lugar onde os pecados são redimidos, e os mortos, libertados do desejo de pecar novamente. Antes de poder subir para o último nível, porém, Dante terá que dar ouvidos aos comentários nada agradáveis de Beatriz sobre suas fraquezas e seus erros e, em seguida, submeter-se a um ritual de purificação como preparação para seu ingresso no Paraíso.

Aparentemente, foi nesse trecho específico de *A Divina Comédia* em que Joyce se inspirou para criar uma das cenas mais belas do romance: a da epifania, que tem início quando Stephen, que está vagando pela praia, de repente, dá-se com uma

⁴ Em inglês: "You have often seen the sand on the seashore. How fine are its tiny grains! And how many of those tiny little grains go to make up the small handful which a child grasps in its play. Now imagine a mountain of that sand, a million miles high, reaching from the earth to the farthest heavens, and a million miles broad, extending to remotest space, and a million miles in thickness; and imagine such an enormous mass of countless particles of sand multiplied as often as there are leaves in the forest, drops of water in the mighty ocean, feathers on birds, scales on fish, hairs on animals, atoms in the vast expanse of the air: and imagine that at the end of every million years a little bird came to that mountain and carried away in its beak a tiny grain of that sand. How many millions upon millions of centuries would pass before that bird had carried away even a square foot of that mountain, how many eons upon eons of ages before it had carried away all?"

⁵ Em inglês: "Another life! A life of grace and virtue and happiness!"

⁶ Em inglês: "(...) and at every step his soul seemed to sigh; at every step his soul mounted with his feet, sighing in the ascent, through a region of viscid gloom".

moça desconhecida à beira do mar. É um encontro que possui todos os contornos de um ritual de purificação e renovação. Saltam aos olhos as semelhanças entre as duas cenas, entre a de Dante com Beatriz e de Stephen com a moça desconhecida.

O encontro entre Beatriz e Dante ocorre na confluência dos Rios Lethe e Eno, no canto XXX. Quando Dante vê Beatriz com o rosto coberto, ela está numa procissão que surge nas margens opostas àquelas em que Dante se encontra. Antes de revelar a sua identidade, todavia, dirige "severas palavras ao poeta, exprobrando-lhe seus pecados, seus erros e sua infidelidade". Isso faz com que Dante desmaie "tomado de intensa angústia". Quando volta a si, mais tarde, vê-se "face a face com Beatriz", que remove o véu que lhe cobre o rosto e sorri. Depois disso, o poeta assiste a vários espetáculos cujos significados Beatriz lhe explica. Na última estrofe de *Purgatório*, depois de beber das águas de ambos os rios, Dante pronuncia as seguintes palavras: "Volvi da sacratíssima ablução purificado como as plantas belas que se vestem de nova floração, pronto a subir às fúlgidas estrelas" (MARTINS, 1976, p. 568).

As águas dos rios se destacam, neste trecho, como uma fonte milagrosa, através da qual o poeta se renova física e espiritualmente, chegando a ganhar uma nova perspectiva da sua vida. Sayers fez a seguinte observação acerca da obra de Dante, que poderia ser aplicada, também, ao romance de Joyce: "O contraste entre o Inferno e o Purgatório é essencialmente um de natureza espiritual, de atmosfera, por assim dizer" (SAYERS, 1969, p. 17).

A preparação para a experiência epifânica de Stephen começa no trecho em que se nota uma repetição constante da palavra "chamas" (*flames*):

Parecia-lhe que ouvia as notas de uma música intermitente, saltando um tom acima e descendo uma quarta diminuta, saltando um tom acima e descendo uma terça maior, como chamas de uma ramificação tríplice, saltando intermitentemente, chama após chama, surgindo de um bosque à meia-noite. Era um prelúdio de um duende, interminável e sem forma; e à medida que se tornava mais incontrolável, as chamas saltando fora do compasso, parecia que escutava de debaixo dos ramos e da vegetação, criaturas selvagens correndo, seus pés tamborilando como a chuva sobre as folhas (JOYCE, 1969, p. 165)⁷.

Essas chamas, bem diferentes das do inferno, representam a crescente onda de êxtase que se apossa de Stephen durante o processo epifânico. Um pouco antes disso, porém, numa espécie de ritual preliminar, os amigos de Stephen entoam as palavras: "Stephanos Dedalos! Bous Stephanoumenos! Bous Stephaneforos!" (JOYCE, 1969, p. 168). Entende-se a palavra *bous*, "boi" em grego, como uma referência ao Minotauro do labirinto, *Stephanos* ou *Stephane* como "coroar"; *menos*, forma participial, traduz-se por "do"; e *foros*, pelo verbo "trazer". Uma tradução mais próxima seria "Trazer a coroa do construtor do labirinto", uma clara alusão à simbólica coroação de Stephen, que, agora, está na posição de poder respirar o ar rarefeito dos deuses.

A exaltação de Stephen se extravasa por meio das palavras: "Sim! Sim! Sim! Ele criaria com orgulho, por meio da liberdade e o poder de sua alma, como o fez o grande artesão cujo nome ele possuía, algo vivo, novo e sublime e belo, impalpável, imortal" (JOYCE, 1969, p. 170)⁸.

⁷ Em inglês: "It seemed to him that he heard notes of fitful music leaping upwards a tone and downwards a diminished fourth, leaping upwards a tone and downwards a major third, like triple-branching flames leaping fitfully, flame after flame, out of a midnight wood. It was an elfin prelude, endless and formless; and, as it grew wilder and faster, the flames leaping out of time, he seemed to hear from under the boughs and grasses wild creatures racing, their feet pattering like rain upon the leaves".

⁸ Em inglês: "Yes! Yes! Yes! He would create proudly out of the freedom and power of his soul, as the great artificer whose name he bore, a living thing, new and soaring and beautiful, impalpable, imperishable".

Durante a sua caminhada pela praia, inesperadamente, uma moça, parcialmente imersa sobre as águas do mar, aparece diante dos seus olhos:

Uma moça se encontrava diante dele, na parte mais rasa, sozinha e imóvel, olhando para o mar. Ela parecia alguém que a magia transformara numa bela e estranha ave do mar. Suas longas pernas descobertas e puras eram tão delicadas quanto as de uma garça, exceto onde a trilha de uma alga de cor esmeralda traçava um signo sobre a carne. Suas coxas, cheias e de uma suave coloração de mármore, estavam descobertas quase até o quadril, onde as franjas de sua calcinha lembravam uma penugem, branca e macia. Sua saia de um azul de ardósia, estava dobrada em pregas ao redor de sua cintura e enrolada atrás. Seus seios eram como os de uma ave, macios e delicados, delicados e macios como os seios de um pombo de penugem escura. Todavia, seus cabelos claros e compridos eram de menina, e seu rosto, tocado pela maravilha da beleza mortal (JOYCE, 1969, p. 171)⁹.

Nesta memorável cena, a imagem da moça como uma bela e intocável ave, com suas pernas à mostra, transmite uma mistura entre elementos, tanto sagrados como profanos: ao exhibir o seu corpo sem o menor constrangimento, acaba criando uma situação ambivalente de inocência e de luxúria. Stephen não consegue tirar seus olhos dela, e ela, sentindo a sua presença e a adoração do seu olhar, não se envergonha ou chega a demonstrar falso pudor.

Após o encontro, a imagem da chama é retomada quando um Stephen extasiado continua seu passeio pela praia: "Subitamente ele se afastou da moça e pôs-se a atravessar a praia. Suas faces queimavam: seu corpo incendiava" (JOYCE, 1969, p. 172)¹⁰.

Eco (1987) acredita que "a crítica joyceana já tratou suficientemente da noção da epifania", palavra que significa "uma súbita manifestação espiritual que surgia tanto no meio dos mais extraordinários discursos ou gestos quanto na mais memorável das situações intelectuais". Ele vê a epifania como "o momento de uma aparição, quando a realidade aparece, se revela, prestes a ser traduzida em imagem poética, ou melhor, quando ela aparece como uma imagem poética". Todavia, é preciso ter cuidado para não associar a palavra "aparição" ao conceito teológico do termo e entender esta palavra no sentido que Gabriele d'Annunzio lhe conferiu em sua obra "Il Fuoco", escrita em 1898 e publicada em 1900, obra, esta, que, na opinião de Eco, Joyce deve ter lido. D'Annunzio chama de epifania o êxtase estético do artista, o qual teria, como representação, a imagem de "chamas". O crítico acredita que Joyce, em seu romance, baseava-se no conceito da epifania de d'Annunzio, e não na definição que os escolásticos costumavam dar ao termo. Mas mesmo quando compara Joyce a d'Annunzio, Eco é da opinião de que o escritor irlandês se fundamentava em Tomás de Aquino ao desenvolver sua teoria artística de "claritas" (ECO, 1987, p. 53).

O quarto capítulo configura o renascer espiritual de Stephen, cuja trajetória, agora, segue rumo à deslumbrante luz celestial. A partir daí, torna-se ainda mais nítida a relação entre a construção formal do romance de Joyce e a simetria de *A Divina Comédia*. No canto inicial do *Inferno*, o poeta levanta seus olhos e vê "os primeiros raios da luz do sol", visto como o símbolo da Luz Divina, iluminando as costas da

⁹ Em inglês: "A girl stood before him in midstream, alone and still, gazing out to sea. She seemed like one whom magic had changed into the likeness of a strange and beautiful seabird. Her long bare legs were delicate as a crane's and pure save where an emerald trail of seaweed had fashioned itself as a sign upon the flesh. Her thighs, fuller and soft-hued as ivory, were bared almost to the hips, where the white fringes of her drawers were like feathering of soft white down. Her slate blue skirts were kilted boldly about her waist and dovetailed behind her. Her bosom was as a bird's, soft and slight, slight and soft as the breast of some dark-plumaged dove. But her long fair hair was girlish: and girlish, and touched with the wonder of mortal beauty, her face".

¹⁰ Em inglês: "He turned from her suddenly and set off across the strand. His cheeks were aflame; his body was aglow".

pequena colina (A Montanha da Felicidade). Por ser a estação pascoal, o sol se encontra na posição equinocial de ressurreição; no entanto, quando o poeta procura escalar a Montanha da Felicidade, descobre que deve percorrer um caminho oblíquo, passando pelas Três Bestas da Mundanidade. Este percurso implica a descida para o Inferno, depois, a subida para o Purgatório, e, por fim, mais uma subida para “os pináculos da Felicidade”, de onde se alcança, ao cabo, “a luz Divina” (CIARDI, 1954, p. 17). O romance de Joyce segue trajetória semelhante: antes de receber a luz divina da criação artística, Stephen deve purificar-se espiritualmente.

No capítulo quinto, o discurso de Stephen marca o momento final do romance. Citando as idéias de Tomás de Aquino sobre a arte e o belo, Stephen começa com a seguinte observação: “Aquino (...) diz, aquilo que é belo agrada aos sentidos” (JOYCE, 1969, p. 207)¹¹. Mais adiante, referindo-se ao conceito de belo, Stephen invoca a famosa tríade tomista – *integritas, consonantia, claritas*. Chama-se *integritas* a apreensão do objeto estético em sua totalidade; *consonantia* é algo complexo, divisível, separável, “feito de suas partes, o resultado harmonioso de suas partes e sua soma” (JOYCE, 1969, p. 212)¹². *Claritas* se define da seguinte forma: “a descoberta artística e a representação do objetivo divino em qualquer coisa, ou a força de generalização que faria da imagem estética uma imagem universal, que ofuscaria suas próprias condições” (JOYCE, 1969, p. 212)¹³.

Esteticamente falando, esta simbólica subida às alturas seria o esforço que o artista exerce para aprimorar-se cada vez mais. Um prenúncio disso se encontra no quarto capítulo, quando os colegas de Stephen, ao entoar palavras em grego, articulam o nome *Dédalo*, e Stephen vislumbra, no céu, um vulto com asas sobrevoando o mar, subindo lentamente. Ele se pergunta, então:

O que significava isso? Será que se tratava de um recurso singular, saído das páginas de um antigo livro de profecias e símbolos, um homem com cabeça de gavião, sobrevoando o mar, indo em direção a alto mar? Uma profecia da finalidade que lhe fora destinada, e que o acompanhara pelas brumas da sua infância e da sua adolescência, um símbolo do artista forjando novamente em seu atelier, com a morosa matéria da terra, um novo, impalpável e eterno ser? (JOYCE, 1969, p. 169)¹⁴.

O mito nos diz que *Dédalo*, símbolo universal do artista, conseguiu escapar do labirinto que ele construiu e, depois, voou para a liberdade com asas que ele mesmo havia fabricado. Como seu homônimo, Stephen traçou o labirinto do seu próprio inferno, perdendo-se nele, porém, conseguindo se libertar depois. Agora, purificado e em paz consigo mesmo, sobe, num vôo simbólico, rumo ao paraíso celestial. Este vôo se transforma numa metáfora por meio do vôo das andorinhas voltando à cidade de Dublin. O significado dessa metáfora se explica pela migração desses pássaros no começo do inverno e seu retorno no início da primavera, tempo de renovação. Olhando para o céu, Stephen imagina que vê, além das andorinhas, dois vultos voando. É uma imagem que, além de remeter ao mito de *Dédalo* e seu filho Ícaro, diz respeito, também, ao futuro do jovem artista Stephen Dedalus, sendo conduzido por seu mentor (da mesma forma como Dante foi conduzido por Virgílio), no início de sua carreira. Entende-se a frase final do romance – “Velho pai, velho artesão, fique ao

¹¹ Em inglês: “Aquinas (...) says that is beautiful the apprehension of which pleases”.

¹² Em inglês: “(...) made up of its parts, the result of its parts and their sum, harmonious”.

¹³ Em inglês: “(...) the artistic discovery and representation of the divine purpose in anything or a force of generalization which would make the esthetic image a universal one, make it outshine its proper conditions”.

¹⁴ Em inglês: “What did it mean? Was it a quaint device opening a page of some medieval book of prophecies and symbols, a hawk-like man flying seawards above the sea, a prophecy of the end he had been born to serve and had been following through the mists of childhood and boyhood, a symbol of the artist forging anew in his workshop out of the sluggish matter, of the earth a new soaring impalpable imperishable being?”.

meu lado, servindo-me bem, agora e sempre" (JOYCE, 1969, p. 253)¹⁵ – como uma referência, feita por Joyce por meio do seu *alter ego* Stephen, aos seus mentores: Dante e Dédalo.

No último capítulo do romance, Stephen define a arte e o artista nestes termos:

A personalidade do artista, no início um pranto, uma cadência, um estado de espírito, e depois uma narrativa fluida e ligeira, refina-se no fim ao ponto de não existir mais, torna-se impessoal, por assim dizer. A imagem estética na forma dramática é a vida purificada através da imaginação humana e, por força desta, re-projetada. O mistério da estética como o da criação material, está consumado. O artista, como o Deus da criação, fica dentro ou detrás, além, ou acima de sua obra, invisível, aperfeiçoado e alheio à existência, indiferente, aparando as unhas (JOYCE, 1969, p. 214-215)¹⁶.

Assim sendo, o artista é visto como um verdadeiro deus olímpico, possuindo plenos poderes no ato de criar, uma imagem que reveste, com maior força, o movimento ascendente do romance, levando-nos à fase final da busca existencial/artística de Stephen, a qual corresponderia à última etapa da trilogia dantesca.

Um pouco antes de encerrar a narrativa, Stephen se refere a um "aparelho de refrigeração espiritual heróico" (JOYCE, 1969, p. 252),¹⁷ cujo inventor seria o próprio Dante Alighieri. Ao que parece, antes de terminar o romance, Joyce quis dar ao leitor uma última oportunidade de encontrar a solução de seu quebra-cabeça literário, fornecendo-lhe, como pista, um artifício estilístico que fora usado, em seu romance, para criar um determinado efeito, muito parecido ao que Dante produzira em sua obra prima, ao subir às alturas do Paraíso.

NAZÁRIO, J. A portrait of the Artist as a Young Man or The Divine Comedy, according to James Joyce. **Olho d'água**. São José do Rio Preto, v. 1, n. 1, p. 64-74, 2009.

Referências

ALIGHIERI, D. *A divina comédia*. Trad. Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.

BRASIL, A. *O romance como forma*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971.

CIARDI, J. Introdução. In: ALIGHIERI, D. *O inferno*. Trad. Jonh Ciardi. New York: Mentor Books, 1954

DUBY, G. *Idade média, idade dos homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ECO, U. *A arte e a beleza na estética medieval*. Trad. Mário Sabino Filho São Paulo: Globo, 1987.

¹⁵ Em inglês: "Old father, old artificer, stand me now and ever in good stead".

¹⁶ Em inglês: "The personality of the artist, at first a cry or a cadence or a mood and then a fluid and lambent narrative, finally refines itself out of existence, impersonalizes itself, so to speak. The esthetic image in the dramatic form is life purified in and reprojected from the human imagination. The mystery of esthetic, like that of material creation, is accomplished. The artist, like the God of creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails".

¹⁷ Em inglês: "(...) spiritual heroic refrigerating apparatus".

_____. Sobre uma noção joyceana. In: _____. *Joyce e o romance moderno*. Trad: T.C. Netto. São Paulo: Editora Mayo, 1974, p.35-49.

GRAFTON, T. Preface. In: JOYCE, J. *Stephen Hero*. Glasgow: Triad Books, 1989.

HOCKE, G. R. *Maneirismo: o mundo como Labirinto*. Trad: Clemente Raphael Mahl.. São Paulo: Perspectiva, 1974.

HUIZINGA, J. *O declínio da idade média*. Trad: Augusto Abelaira. São Paulo: Verbo, 1978.

JOYCE, J. *Portrait of the Artist as a Young Man*. Harmondsworth: Penguin, 1969.

MARTINS, C. A vida atribulada de Dante Alighieri. In: ALIGHIERI, D. *A divina comédia*. Trad. Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

SAYERS, D. L. Introdução. In: ALIGHIERI, D. *A divina comédia*. Harmondsworth: Penguin, 1959,.

VIZIOLI, P. *James Joyce e sua obra literária*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1991.