

O grotesco gigante: *Stephen Herói, maximalismo e Bakhtin****The grotesque gigantic: *Stephen Hero, maximalism, and Bakhtin***

Jeremy Colangelo**
jcolang2@uwo.ca
Kings University College

Wallyson Rodrigues de Souza (Tradutor)***
wallysong3@hotmail.com
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

O fracasso de *Stephen Herói* assombra todo o trabalho¹ posterior de Joyce. Frequentemente considerado pelos estudiosos como um simples primeiro rascunho de *Um Retrato do Artista Quando Jovem* (SLOCUM; CAHOOM, 1963, p.3), *Stephen Herói* foi, de fato, um tipo de empreendimento completamente diferente – tanto em termos de escala (seu manuscrito atingindo quase 1.000 páginas) quanto de estrutura (SLOCUM; CAHOOM, 1963, p.8-9). *Stephen Herói*, argumento, é uma manifestação antecipada daquilo a que irei me referir aqui como o *maximalismo* de Joyce, um modo artístico que ele empregaria de maneira mais plena em *Ulysses* e *Finnegans Wake*. Embora *Ulysses* e *Stephen Herói* sejam romances absolutamente distintos, ainda há uma clara continuidade entre o detalhe preciso no qual, por um lado, Joyce tentou registrar seu primeiro desenvolvimento artístico, e mais tarde, por

* A permissão para traduzir o artigo do Dr. Jeremy Colangelo para o português foi dada, pelo autor, por e-mail em 28 de dezembro de 2019. A permissão do editor da revista Fordhan University Press, o Prof. Dr. Philip Sicker, foi dada por e-mail no dia 14 de janeiro de 2020. O artigo *The Grotesque Gigantic: Stephen Hero, Maximalism, and Bakhtin* foi originalmente publicado em inglês na revista *Joyce Studies Annual* da *Fordhan University Press*, p.63-92, 2014, e está disponível na página: <https://muse.jhu.edu/article/566406>.

** Doutor em Inglês pela University of Western Ontario e faz estágio pós-doutoral SSHRC (Social Sciences and Humanities Research Council) na SUNY Buffalo.

*** Mestre e doutorando em Estudos da Linguagem, na área de Estudos em Literatura Comparada, pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL). Bolsista pela CAPES.

¹ Gostaria de agradecer ao Professor Michael Groden e ao Professor Stephen Adams pela inestimável ajuda neste artigo. Partes do ensaio foram apresentadas na UCD Colóquio de Pesquisa James Joyce em Dublin, 2014 e no Congresso de Humanidades e Ciências Sociais na St. Chatarines, Canadá, 2014.

outro lado, sua presunção de que uma Dublin arruinada poderia ser reconstruída a partir dos detalhes contidos em *Ulysses* (BUDGEN, 1989, p.69). Tanto o objetivo impossível de um registro completo da “sucessão fluida de presentes” (ELLMANN, 1959 p.145)², levando ao despertar artístico de Joyce, *quanto* o orgulho exagerado, sugerem, pelo menos na superfície de ambos, uma obsessão com a completude que também notamos em *Wake*.

Embora mais adiante, nesta composição, darei ao termo uma definição mais precisa, gostaria de definir provisoriamente o “maximalismo” como um modo literário caracterizado pelo uso de uma estrutura narrativa polifônica mais aberta, a fim de produzir a experiência avassaladora de levar em consideração a miríade de pequenos detalhes em um dado ambiente, ao mesmo tempo em que responde às limitações de um livro físico, o qual previne um autor a representar essas minúcias por completo³. Vemos evidências desse modo em *Stephen Herói* e podemos enxergar a fonte do fracasso do romance nas dificuldades que Joyce – ou qualquer outro autor – enfrenta ao confrontar as demandas estruturais do maximalismo. Desafiando a estimativa de John Barth (1995a, p.69), de que Joyce foi “um maximalista, exceto nos seus primeiros trabalhos”⁴, considero que traços do maximalismo de Joyce podem ser encontrados desde seus primeiros trabalhos e que *Stephen Herói* representa um maximalismo falho. Essa gafe ecoa através dos trabalhos posteriores do autor, e *Ulysses*, em particular, evita tais fraquezas e contradições para executar seu maximalismo com maior eficácia. Minha discussão sobre as limitações de *Stephen Herói*, e a resposta de Joyce para tal, baseia-se centralmente nas teorias de Mikhail Bakhtin, especialmente em seus conceitos de “polifonia” e do “grotesco”, ambos vitais para entender como o maximalismo funciona em uma obra literária. Em minhas análises da ficção joyceana, darei atenção especial à sua mudança de relacionamento para com Stephen Dedalus e à diminuição da importância dessa personagem entre *Um Retrato do Artista* e *Ulysses* (bem como a sua ausência em *Wake*). Em parte, demonstrarei como Stephen, construído inicialmente como uma representação autobiográfica de seu autor, foi insustentável como único ponto focal de um romance maximalista, não apenas

² Texto fonte: “fluid succetion of the presentes”. O trecho é retirado da biografia *James Joyce*, escrita por Richard Ellmann, porém a expressão vem do próprio escritor irlandês, de um manuscrito intitulado de *A Portrait of the Artist* [Um Retrato do Artista] (1904).

³ No texto original do latim: *in totum*.

⁴ Texto fonte: “a maximalist except in his early works”.

devido à natureza necessariamente polifônica de uma narrativa maximalista, mas também porque a personagem, conforme está representado em *Stephen Herói*, foi produzida muito acima da carnavalização, que surge de mãos dadas ao modo maximalista. Ao comparar o Stephen, de *Stephen Herói*, com o de *Ulysses*, ilustra-se um forte contraste na atitude de Joyce em relação à sua personagem. Essa distinção é particularmente clara nas cenas de debates, sendo elas bem mais frequentes no fragmento de *Stephen Herói* comparativamente a *Ulysses*. No primeiro trabalho, tais cenas demonstram a deferência consistente de Joyce em relação a Stephen, característica ausente nos trabalhos posteriores. O grotesco e, por extensão, o carnavalesco são características inextricáveis da escrita maximalista, e, desse modo, a recusa de Joyce em carnavalizar Stephen, em *Stephen Herói*, infecta o romance com uma *aporía* estrutural.

Minha intenção é reorientar a posição de *Stephen Herói* na obra de Joyce, vendo-o não apenas como um precursor de *Um Retrato do Artista*, mas como uma primeira tentativa do modo de narrativa expansiva que Joyce empreenderia em *Ulysses* e *Wake*. O que desejo narrar não é, primariamente, a história do fracasso de *Stephen Herói*, mas a história de como Joyce finalmente conseguiu, com *Ulysses*, criar um trabalho de maximalismo livre das contradições anteriores que teriam rasgado o projeto em pedaços. Esse processo de desenvolvimento que leva até *Ulysses* não é teleológico, mas cíclico: Joyce realizou sua primeira tentativa de narrativa literária em um romance maximalista, entretanto acabou ficando insatisfeito com o trabalho e o transformou no mais restrito *Um Retrato do Artista*. Com *Ulysses*, Joyce não recorreu demasiadamente ao maximalismo (haja vista que nunca o abandonara completamente), mas mudou como escritor, de sorte que o modo não se tornou mais um catalizador para os tipos de confusões que afligiram *Stephen Herói*.

1 A teoria do gigante

O termo “maximalismo” não é meu. No entanto, ao contrário do seu primo “minimalismo”, seu uso em relação à arte e à literatura tem sido bastante difuso. Por esse motivo, será valioso esboçar uma história (necessariamente incompleta) do vocábulo na escrita acadêmica antes de teorizar a sua relação com Joyce. O ensaio mais notável sobre maximalismo é *It's a Long Story* [É uma Longa História], de

Barth, que caracteriza *Finnegans Wake* como um estudo de caso para a provável “rejeição ou, pelo menos, indiferença”⁵ do leitor em relação a um texto maximalista. Barth caracteriza a diferença entre minimalismo e maximalismo, respectivamente, nos termos da “*via negativa* da cela do monge e da caverna eremita, e da *via afirmativa* da imersão nas relações humanas” (BARTH, 1995b, p.83-84, grifo do autor)⁶, uma distinção que irei recorrer posteriormente. Apesar de o termo maximalismo ter sido frequentemente utilizado por várias décadas, nunca houve uma tradição crítica sustentada do maximalismo⁷ como tal. Desse modo, decidi caracterizar os problemas inerentes ao discurso predominante por intermédio da análise de três artigos acadêmicos. O primeiro a utilizar o termo foi o artigo *Telling It All: Pandictic Art* (1989) [Contando Tudo: Arte *Pandictic*]⁸, de Stephen G. Kellman, e o mais recente *The Maximalist Novel* (2012) [O Romance Maximalista], por Stephano Ercolino. Ercolino não cita Kellman, porém utiliza um artigo publicado em 1976, de Edward Mendelson, intitulado de *Encyclopedic Narrative: From Dante to Pynchon* [A Narrativa Enciclopédica: de Dante a Pynchon], ao discutir a natureza “enciclopédica” dos textos considerados maximalistas por ambos os críticos. Isso inclui: *O Arco-Íris da Gravidade; Ulysses; Os Cantos; Gargântua e Pantagruel; A Divina Comédia; Bouvard e Pécuchet*; entre outros. As quatro décadas, entre os artigos citados e os numerosos termos que têm sido aplicados ao que é, essencialmente, a mesma linha de escrita (“maximalista”, “*pandictic*” e “enciclopédica”), demonstram que a discussão tem sido muito difusa. Ao invés de se embasarem mutuamente, os artigos tendem a recapitular ou reduzir muitos dos pontos que seus antecessores haviam discutido. Todos os três, por exemplo, se

⁵ Texto fonte: “rejection, or at least indifference”.

⁶ Texto fonte: “the *via negativa* of the monk’s cell and the hermit’s cave, and the *via affirmativa* of immersion in human affairs”.

⁷ Uma das poucas análises estendidas do maximalismo que pude encontrar, um livro sobre Frank Zappa e o maximalismo publicado em 2005, observa que “one of the difficulties in dealing with Zappa’s (or anybody else’s) maximalist art arises from the lack of serious attention to the development of maximalist aesthetics itself. That the history of maximalism in the arts is the *parent pauvre* of contemporary criticism is already indicated by the fact that the term is systematically absent from all lexicons of literary terms [...]” [“uma das dificuldades em lidar com a arte maximalista de Zappa (ou de qualquer outro artista) decorre da falta de atenção séria ao desenvolvimento da própria estética maximalista. O fato de que a história do maximalismo, nas artes, seja pai da crítica contemporânea já é indicada pelo ato de que o termo está sintaticamente ausente de todos os léxicos dos vocábulos literários...”] (DELVILLE; NORRIS, 2005. p. 7). É, em parte, meu objetivo aqui ajudar a reverter essa tendência.

⁸ N. do T. O termo *pandictic* aparece no citado artigo *Telling It All: Pandictic Art*. Nele o autor, Steven G. Kellman (1989, p.1) define o termo como “a single text that comprehends everything” [um único texto que compreende tudo]. Na presente tradução, preservamos o vocábulo em sua forma original, haja vista não existir uma expressão equivalente no português brasileiro.

referem (de maneiras distintas) à “completa” natureza desses textos e baseiam suas definições da forma maximalista no pressuposto de que a busca deliberada pela perfeição é um componente necessário. Kellman coloca tal caracterização, talvez, em termos mais explícitos, quando diz que o maximalismo e o minimalismo “são rejeições da noção de arte como finita e equilibrada [...], assim como a anorexia e a bulimia, elas não são tão antitéticas uma para com a outra, semelhante às diferentes manifestações do mesmo impulso absolutista”⁹, e, mais à frente, lamenta o fato de que “até a enciclopédia mais imparcial está [...] fadada a ser incompleta” (KELLMAN, 1989, p.2,8)¹⁰. Ironicamente, o uso da “anorexia e bulimia”, por Kellman, como modo de caracterização do maximalismo, se associado às teorias de Bakhtin, se referem à importância de que o corpo *inacabado* detém a concepção bakhtiniana de grotesco. A importância do grotesco para o maximalismo se tornará evidente mais tarde, mas vale a pena ressaltar que, à luz de Bakhtin, o uso de uma metáfora, incorporada por Kellman, torna sua teoria implicitamente autorrefutável. Ambas as doenças são perigosas porque o corpo tem a necessidade de se alimentar, e isso deve ocorrer devido (junto a outros motivos) à necessidade de recursos do corpo para substituir as células velhas e mortas. Assim, a alimentação se torna necessária em razão de o corpo estar, semelhante à personagem do romance, sempre em estado de alteração e crescimento. Isso quer dizer que a perfeição é sempre inalcançável. Mendelson enfatiza a estreita conexão do texto “enciclopédico” com o antigo – e definidor de nação – papel da épica (MENDELSON, 1976, p.1269), enquanto Ercolino atenta para a “ambição” do romance maximalista de “realizar representações sintéticas totalizadoras do mundo” (ERCOLINO, 2012, p.234)¹¹. Compreendo, nos três trabalhos, uma presunção subjacente de que o maximalismo está sempre *em conflito* com as limitações impostas pela forma física do romance, um objeto “insatisfatoriamente limitado [...] [por] aquilo que é respeitosamente nomeado de ‘encadernação” (CONLEY, 2003, p.36)¹². O êxito de escrever um romance sobre “tudo” é impossível, pelo fato de que nenhum texto pode *literalmente* abranger tudo, nenhum autor tem tempo o bastante e páginas o suficiente para escrever tanto, e nenhum autor é capaz de saber tudo sobre o mundo. O

⁹ Texto fonte: “are rejections of the notion of art as finite and balanced [...] like anorexia and bulimia, they are not so much antithetical to each other as different manifestations of the same absolutist impulse”.

¹⁰ Texto fonte: “even the most impartial encyclopedia is [...] doomed to being incomplete”.

¹¹ Texto fonte: “realize synthetic-totalizing representations of the world”.

¹² Texto fonte: “unsatisfactorily limited [...] [by] that which is respectfully called ‘binding”.

maximalismo, nesse sentido, inevitavelmente se torna um modo definido, principalmente, pelo compromisso e pelo fracasso.

O uso da “anorexia e bulimia”, por Kellman, como uma metáfora para definir o maximalismo, ilustra o problema inerente dessas abordagens para com o conceito. Deixar de lado o uso, inquietantemente casual, de um par de transtornos alimentares para ajudar a definir um gênero literário, não ajuda a resolver a inerente falha lógica dessa comparação. Ambas as desordens, envolvendo a rejeição sistemática de alimentos, prosseguem inexoravelmente em direção a uma conclusão: Alguém com anorexia ou bulimia, se não freado, acabará morrendo. Porém, uma situação análoga em relação ao texto maximalista e minimalista não ocorre. Assim como é impossível para um texto representar tudo, também é impossível ele não representar nada. Tanto no maximalismo como no minimalismo, então, o ponto de destruição é inalcançável: um livro sobre a totalidade iria requerer um número infinito de páginas, e um livro sobre nada jamais poderia ser um livro. Diferente de uma pessoa que sofre de desordem alimentar, que está seriamente ameaçada pela condição, o texto maximalista é, de fato, *criado* através do seu engajamento com os limites construídos na forma física de seu volume impresso. O maximalismo não tem um limite; ele não busca atingir o tipo de totalidade que termos como “enciclopédico” ou “pandictic” implicariam, mas, ao invés, emerge no romance como o resultado do seu engajamento com o grotesco.

Não deveria ser uma surpresa que os mais importantes romances analisados por Bakhtin – *A Vida de Gargântua e Pantagruel* e *Os Irmãos Karamazov* – são, também, exemplos do modo maximalista. Eu argumento que o “romance”, como Bakhtin descreveu, é essencialmente maximalista, e os tratos que distinguem a forma romanesca da épica são os que levam ao surgimento do modo maximalista. Entretanto, o que também distingue o romance maximalista dos demais é o seu retorno à representação de uma cultura *em si*, a qual Bakhtin identificou como um aspecto chave da épica, embora realizado em um romance maximalista enquanto evita que o “mundo épico [seja] isolado da contemporaneidade, isto é, do tempo de seu escritor” (BAKHTIN, 2010, p.405). Uma particularidade que separa *A Odisseia* de *Ulysses* é a especificidade deste, sua “acumulação implacável de pequenos detalhes significativos” (MCCOURT, 2000, p.14)¹³. Sabemos muito mais sobre as

¹³ Texto fonte: “relentless accumulation of small, significant details”.

ruas onde Bloom caminhou, ao longo de um dia, do que sobre os navios os quais Odisseu comandou ao longo dos anos. Tal diferença de especificidade, não apenas de geografia, mas também de tempo (quem sabe em qual dia da semana Odisseu escapou de Circe?), impõe algumas restrições únicas sobre o que e o como Joyce é capaz de dizer.

Um exemplo possível de tal restrição pode ser encontrado em um artigo de Richard Brown, ao analisar uma provável alusão a uma história de Sherlock Holmes, em uma cena do capítulo As Sereias. Na cena, ao escrever uma carta à Martha Clifford, Bloom se certifica de encobrir o mata-borrão utilizado, pois desse modo não exibiria uma impressão do que havia escrito. Ele chama o ato de “alguma coisa de detetive”¹⁴, e depois pensa imediatamente em pequenas histórias: “pagamento à razão de um guinéu por col” (JOYCE, 2019, p.463)¹⁵. Conforme Brown ressalta, Bloom não se refere a Holmes pela nomenclatura na passagem, mas simplesmente se refere, mais vagamente, às suas precauções como “detetive”. No entanto, como Bloom possui uma coleção de histórias sobre Sherlock Holmes em sua estante, e como Holmes utiliza como pista uma impressão de mata-borrão em um pedaço de papel, em *O Atleta Desaparecido*, Brown conclui que essa passagem é, provavelmente, uma alusão ao conto (BROWN, 2008, p.66-67). Mas por que Joyce não fez Bloom mencionar a inspiração de sua ideia por meio do nome? Provavelmente porque, segundo afirma Brown, *O Atleta Desaparecido* não apareceu em forma de periódico até agosto de 1904: um fato que leva Brown a afirmar que Joyce “deliberadamente deixou a história de Bloom um tanto vaga e genérica, precisamente, para evitar à acusação de anacronismo [...]”(BROWN, 2008, p.68)¹⁶. Essa pequena alusão a uma narrativa de Sherlock Holmes pode parecer insignificante diante do grande edifício que *Ulysses*, como todo romance maximalista, faz surgir à nossa frente; entretanto, o modo meticuloso como Joyce inseriu essa alusão ilustra as demandas peculiares que o maximalismo faz de um autor. *O Atleta Desaparecido* não é parte do mundo onde Bloom habita. Isso significa que Joyce não pode incluir o conto mencionado em seu romance sem, concomitantemente, apresentar uma contradição lógica. Joyce só pode evitar esse problema reduzindo os detalhes da alusão, recusando-se a mencionar qualquer

¹⁴ Texto fonte: “something detective”.

¹⁵ Texto fonte: “payment at the rate of one guinea per col”.

¹⁶ Texto fonte: “deliberately left Bloom’s reference to the story somewhat vague and generic precisely to avoid the charge of anachronism [...]”.

história pelo nome, deixando aberta a possibilidade de que Bloom estava pensando em outra coisa. Obviamente não pretendo dizer que *Ulysses* está livre de anacronismos, pois não está, mas que essa cena, em particular, se Brown estiver correto, constitui, por um lado, um exemplo de uma particularidade de descrição gerada pelo conflito entre a especificidade dos detalhes do romance e, por outro, suas estritas limitações cronológicas. Um autor, na tradição épica, não precisaria se ater a tais compromissos: o tempo e o local onde a história se passa estão muito distantes do público para que alguém possa choramingar por um anacronismo. Embora as épicas geralmente forneçam uma grande quantidade de detalhes – ver, por exemplo, a longa descrição do escudo de Aquiles no episódio XVIII da *Ilíada* –, tais detalhes, ao contrário de *Ulysses*, não são falsificáveis. Isso significa que uma análise como a de Brown seria impossível de se empreender.

Para desenvolver um entendimento teórico não apenas do que é maximalismo, mas também de como ele *funciona*, é útil traçar ideias de trabalhos teóricos semelhantes, que chegam ao conceito por meios distintos. Para este fim, levo em consideração a teoria do “gigantesco” de Martin Heidegger. O gigantesco, conforme Heidegger define em *The Age of the World Picture [A Época das Imagens de Mundo]*, surge quando o homem é alvo de um dilúvio de informações, em que a quantidade de detalhes e de experiência sensorial ultrapassa a capacidade do sujeito de analisá-las e organizá-las. O gigantesco funciona como um resultado da “imagem do mundo”, que Heidegger (1977, p.134) define como “a criatura do homem ao produzir aquilo que representa e define antes”¹⁷, e através da qual, “O homem defende a posição em que ele possa ser aquele ente que mensura e estabelece parâmetros para tudo aquilo que existe”¹⁸. Já deve estar claro como a imagem do mundo pode ser frustrada pelo gigantesco – aquela propriedade, “através da qual o quantitativo se torna uma qualidade especial [...]”¹⁹ – pois a ampliação do escopo do engajamento, necessariamente, diminui a totalidade potencial da imagem do mundo construído (HEIDEGGER, 1977, p. 135). Além disso, “o gigantesco”, assim como o maximalismo, é dependente do crescimento do escopo e do detalhe, “evidenciando-se simultaneamente na tendência do cada vez menor. Temos apenas que pensar nos números da física atômica [...] [e] na

¹⁷ Texto fonte: “the creature of man’s producing which represents and sets before”.

¹⁸ Texto fonte: “man contends for the position in which he can be that particular being who gives the measure and draws up the guidelines for everything that is”.

¹⁹ Texto fonte: “through which the quantitative becomes a special quality [...]”.

aniquilação das grandes distâncias pela aviação” (HEIDEGGER, 1977, p. 135)²⁰. De acordo com Heidegger, esse processo de ampliação, por ser simplesmente *demais* para processar, eviscera a totalidade percebida da imagem de mundo e nega ao sujeito a sensação de lugar que uma imagem do mundo, liberta dos suprimentos gigantescos, fornece. Podemos começar a aplicar esse conceito a um texto literário, através do uso da física atômica por Heidegger, como uma metáfora. O detalhe progressivo, fornecido pelo nosso crescente conhecimento do subatômico, tem investido uma sensação de gigantesco no mundo ao nosso redor. Para registrar até a menor das ações, com o máximo de detalhes que esses desenvolvimentos permitem, geraria uma quantidade imensa de informações, de modo que, mesmo uma descrição dos segundos que passei digitando esta linha de texto, preencheria diversos volumes, uma vez que as várias reações elétricas e químicas, as quais impulsionaram os músculos dos meus braços e mãos, foram levadas em consideração na extensão mais aceita pela ciência.

As reações químicas, entretanto, eram tão reais mil anos atrás, muito antes que alguém soubesse o que era um elétron, quanto são agora. A diferença entre alguém escrevendo no ano de 1013 e alguém escrevendo em 2013 é que hoje estamos *conscientes* dessas reações, e é precisamente tal consciência que nos aflige com o sentimento do gigantesco. Essa necessidade de conscientização permanece em vigor quando se discute literatura: a diferença entre Joyce descrevendo Dublin detalhadamente, desde suas ruas e bares, e outro autor simplesmente dizendo, sem mais detalhes, “esta história se passa em Dublin”, reside na condição de que se esteja *ciente* das complexidades do cenário como fractal. Na verdade, *por* ser impossível descrever Dublin precisamente, com detalhes completos e perfeitos, é que a especificidade de *Ulysses* carrega um confronto com o gigantesco. A pretensão de Joyce, de que Dublin poderia ser reconstruída a partir de seu romance, é um *exagero*: há muitos pontos vazios em seu mapa para que seja possível uma reconstrução completa. Em vez disso, os detalhes do pedaço de Dublin que vemos funcionam como uma metonímia do todo que não consideramos – isso significa que *Ulysses*, em um sentido bastante importante, é funcionalmente um livro sinédoque. Assim, Joyce realiza o gigantismo de Dublin não pela descrição em

²⁰ Texto fonte: “evidenc[ing] itself simultaneously in the tendency toward the increasingly small. We have only to think of numbers in atomic physics [...] [and] the annihilation of great distances by the airplane [...]”.

si, mas pelo contraste entre as grandes quantidades de descrições que ele nos fornece em comparação com a imensidão diminuta do que não é dito. Esse processo nos leva de volta ao argumento de Heidegger (2004, p.28), em *A Origem da Obra de Arte*, cuja obra de arte “não é de uma reprodução do ente singular [...] que se trata, mas sim, da reprodução da essência geral das coisas”. No entanto, como “o gigantesco” é um resultado de nossa inabilidade de processar os detalhes, “sua essência” é representada como uma função da ausência da coisa em si. Dublin, a cidade da vida real, é gigantesca no sentido Heideggeriano, mas a Dublin ficcional de *Ulysses* não está limitada, entre as duas capas do livro, àquela. Assim, enquanto o gigantismo da verdadeira Dublin existe no mundo em toda sua complexidade, o gigantismo da Dublin de *Ulysses* está implícito. Embora representar a “essência” de uma ideia abstrata, em uma obra de arte, geralmente implique a ausência da coisa em si, a representação do gigantesco é única nesse sentido, pois sua essência é representada *pela* sua ausência.

É aqui que podemos ver por que a definição de “maximalismo” é inadequada. Todas as análises da escrita maximalista, fornecidas por Mendelson, Kelman e Ercolino, dependem da suposição de que um texto se torna maximalista pela perseguição da totalidade assumida pela antiga épica. Como tenho demonstrado, tal suposição está errada. Primeiro, o foco do romance maximalista na especificidade – especificidade geralmente *verificável* – demarca-o da épica antiga, pois tal especificidade nega ao romancista a distância proporcionada ao poeta épico, o que permitiu a este último criar uma impressão de completude. O detalhe, ao colocar o texto em confronto direto com o mundo que ele representa em toda sua complexidade, veste o texto naquele gigantismo esmagador do mundo, o que, necessariamente, significa que a representação deste mundo estará incompleta²¹. Entretanto, essa incompletude não é um fracasso, mas o mecanismo pelo qual o maximalismo do texto passa a existir. O gigantesco *depende* da existência de um exterior, do desenho de um limite.

²¹ O uso de listas por Joyce é um bom exemplo de como essa incompletude pode ter efeito. Penso aqui em uma anedota relatada em *Ulysses in Progress [Ulysses em Progresso]*, que descreveu como Joyce, durante a primeira impressão da edição de *Ulysses*, enviou uma nota às editoras pedindo para adicionar um nome para a lista dos “heróis irlandeses” em Ciclopes, apenas para ser informado que nenhuma mudança poderia ser feita, embora a edição tenha sido realizada na versão Gabler (GRODEN, 1977, 165). Assim como Rabelais, as listas de Joyce confundem a noção de completude. Essa anedota mostra que o “final” de uma lista joyceana é apenas provisória, a completude é ilusória.

Voltando à alusão sublimada de O Atleta Desaparecido feita por Joyce, podemos observar essa relação recíproca em vigor. A narrativa, publicada após os eventos do romance, não está falando propriamente do “exterior”, que experimentamos no gigantesco, pois não faz parte do mundo de 16 de junho de 1906, o qual *Ulysses* representa. Não é como outros eventos que ocorreram naquele dia, os quais não foram descritos, mas *poderiam ter sido*. Antes, a história de Sherlock Holmes é epistemologicamente estranha ao mundo do romance – fora do seu exterior. A narrativa, entretanto, é parte do mundo cujo o romance foi *publicado*, sendo quase duas décadas posterior à quando *Ulysses* apareceu em 1922. Assim, a narrativa se passa em uma espécie de zona de coisas proibidas que são potencialmente conhecidas pelo leitor, porém não podem ser incluídas no romance, não apenas devido às restrições normais de tempo e duração, mas também porque infringiria a regra inviolável e auto imposta pelo gênero: o romance, com um tipo particular de unidade aristotélica, ocorre ao longo de um único dia e em um único lugar. É notável que a regra mais estritamente respeitada na estrutura de *Ulysses* foi uma limitação inequívoca do escopo. Até os conhecidos paralelos homéricos tornam-se menos determinados à medida que o romance prossegue. Mas quando Bloom e Molly adormecem, a narrativa termina sem a menor sugestão do que irá ocorrer após as especulações das próprias personagens. Da mesma maneira, Joyce segue rigorosamente a proibição de deixar Dublin: as únicas viagens que realizamos, além da cidade, surgem através das lembranças das personagens. Se há algo quanto à estrutura de *Ulysses* é a impressão estrita de que um único dia e local deve indicar a importante limitação e, portanto, a invocação deliberada do “externo”. Portanto, nessa omissão, vemos um exemplo do escopo limitado do romance, influenciando seu conteúdo. Qualquer teoria do maximalismo deve considerar a reciprocidade, essa relação dialética entre o interno e externo, de como a *incapacidade* de o texto engolir completamente a sua temática permite-o atingir o gigantismo heideggeriano. É por intermédio de Bakhtin que podemos ver como esse relacionamento funciona dentro dos limites do romance e como ele ajuda, por extensão, a guiar a tensão maximalista que atravessa o trabalho de Joyce.

O conceito de Bakhtin mais importante para o propósito de teorizar o maximalismo é o do grotesco, particularmente no que se refere à ideia do carnaval (ou “carnavalização”). Como Dominick Lacapra explica, o grotesco e o carnaval estão relacionados “em contraste com a estética clássica [...] [que] modela formas

perfeitamente arredondadas, nas quais as aberturas são seladas e as protuberâncias achatadas”, enquanto o grotesco “ênfatiza os orifícios e as protuberâncias em formas maiores que a vida, o que as tornam extáticas” (LACARPA, 1983, p.299)²². Como Bakhtin argumenta, em *O discurso no romance*, o abandono da “unidade” pelo romance, que emerge de um trabalho da épica clássica, não se resume apenas a uma decisão de acabar com um certo estilo literário, mas é a origem daqueles traços que diferenciam o romance como uma forma literária distinta e é responsável pela importância do *heterodiscurso*. A épica, diferente do romance, geralmente é inflexivelmente monológica (para empregar outro termo bakhtiniano), de modo que o rei Odisseu, a deusa Athenas e os humildes criadores de suínos falam o mesmo registro, e sem as nuances diferenciadas do dialeto e idioma, o que seria esperado de três pessoas com vidas tão diferentes. É por intermédio do grotesco que a distância e a totalidade percebida da épica são afastadas, permitindo que o romance se aprofunde nos tipos de especificidades da experiência vivida, as quais anteriormente seriam impensáveis. “O traço marcante do realismo grotesco”, escreve Bakhtin (1987, p.17; grifo do autor), “é o *rebaixamento*, isto é, a interferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado espiritual, ideal e abstrato”. São muitas as aplicações desse princípio nos escritos de Joyce. Como um dos exemplos mais óbvios, tem-se a curiosidade de Bloom em saber se as estátuas das deusas gregas no Museu Nacional foram esculpidas com o ânus incluído (JOYCE, 2019, p.325-326). As estátuas são investidas com a áurea da santidade, o que impede que outros, no museu, sigam o exemplo de Bloom, “Mortal! Ponha-te no teu lugar”²³, Bloom pensa consigo. Ao conceber as estátuas como deusas, os outros visitantes são incapazes de experimentar a “degradação” de Bakhtin. Para Bloom, no entanto, as estátuas são meras representações das deusas e, portanto, *não* são as próprias deusas. Em termos bakhtinianos, as estátuas foram “carnavalizadas” através da “degradação” fornecida pelo corpo grotesco.

²² Texto fonte: “in contrast to the classical aesthetic [...] [which] fashions perfectly rounded-off forms in which the apertures are sealed and the protuberances flattened, [...] emphasises orifices and bulges in larger-than-life forms that make them ecstatic”.

²³ N. do T. Texto fonte: “Mortal! Put you in your proper place”. Na versão traduzida por Caetano W. Galindo, utilizada aqui, o trecho segue a seguinte fórmula: “Mortal! Te pôr no teu lugar”²³ (JOYCE, 2019, p.326). Optamos, porém, pela tradução livre do trecho, substituindo tão somente o “Te pôr” por “Ponha-te”, pois torna a fluência da passagem, diante do período do artigo no qual a frase se insere, de uma maneira mais coerente.

Ao apagar a plenitude e a perfeição percebida na ordem social – um ato perpetrado através do grotesco – o carnaval causa uma “interrupção provisória” das hierarquias e das relações de poder usuais, que normalmente estruturam e governam as sociedades não carnavalizadas (BAKHTIN, 1987, p.77). É, assim, através da revelação da “potencialidade de um mundo totalmente *diferente* [...] [que] franqueia os limites da unidade, da indiscutibilidade, da imobilidade fictícias (enganosas) do mundo existente”, que o carnaval permite a possibilidade de uma representação polifônica do mundo (BAKHTIN, 1987, p.42; destaque do autor). Conforme foi sugerido no exemplo dos criadores de suínos na *Odisseia*, o modo clássico parecia monológico – contendo em si apenas um modo de falar, apenas *uma* ordem social possível. Para citar uma das analogias de Bakhtin, foi em um mundo com “palcos” firmemente posicionados, um “espetáculo teatral”, que se construiu a “distinção entre atores e espectadores” (BAKHTIN, 1987, p.6). A ideia de um carnaval sem palcos pode sugerir que um romance maximalista (o qual depende e emerge do carnaval e do grotesco) se esforçaria em favor do tipo de totalidade abrangente que lhe foi atribuída. Entretanto, é rompendo uma barreira formal e libertando o texto de uma autossuficiência necessária para criar uma ilusão de totalidade épica que o texto maximalista adquire seu estado fragmentário – a saber, seu estado de ser fragmento, uma pequena porção de um mundo muito maior²⁴. O monólogo e a polifonia são, então, em relação ao maximalismo, duas versões do mesmo sistema, sendo, assim, a criação do conteúdo por meio das limitações impostas a ele. Ambos, a épica e o romance, têm um *fim* – até mesmo o circular *Finnegans Wake* (embora não se enquadre corretamente em nenhuma das duas categorias) tem, como qualquer outro livro, uma contracapa – e, portanto, ambas as formas precisam enfrentar seus limites de algum modo. Ao criar uma completude imaginária, a forma épica deve circunscrever firmemente a natureza e a variedade do discurso que representa, enquanto o romance maximalista, ao abraçar o

²⁴ O fato de *Ulysses* estar fragmentado dessa maneira parece-me um eco das primeiras “epifanias” de Joyce – cenas de prosa curta, quase imaginárias, onde uma espécie de revelação seria inscrita. Podemos observar essas partes como uma espécie de detalhe singular arrancado, e não inserido, de um contexto mais amplo que permitiria o surgimento da sensação do gigantesco, ao contrário dos trechos do caderno de anotação que Joyce incorporaria em *Finnegans Wake*. Dessa maneira, as epifanias podem ser vistas, em relação às anotações de *Wake*, como *Stephen Herói* em relação a *Ulysses*, pois, em ambos os casos, Joyce, no início de sua carreira, alcançou um tipo de escrita que seria empregada com um grande efeito posteriormente, embora ele ainda não possuísse a habilidade e o entendimento necessário para colocá-la em prática – uma relação que Dirk Van Hulle (2008, p.102), entre outros, tem assinalado.

heterodiscurso, abandona a ilusão reconfortante da perfeição em troca de uma impressão do gigantismo insondável do mundo²⁵. Retornando à analogia anterior, empregada por Heidegger, entre o desenvolvimento da física atômica e a realização do gigantismo, vemos mais claramente que a forma épica não é literariamente mais “completa”, mas, ao invés, apenas *alcança* a plenitude ao circunscrever judicialmente o seu discurso e o seu quadro de referência. O desenvolvimento do romance polifônico, portanto, é análogo ao desenvolvimento da física atômica, pois a polifonia e as várias partículas subatômicas já existiam muito antes de serem descobertas e descritas. Mas enquanto eram desconhecidas (ou não representadas), elas não tinham a capacidade de criar a experiência subjetiva do gigantesco.

Sem se envolver com a polifonia, afirma Bakhtin, uma ideia é “retirada da [sua] interpretação factual de consciências”, e então, “perde fatalmente essa sua originalidade e se converte em precária afirmação filosófica” (BAKHTIN, 2011, p.8). É a polifonia que produz algo expresso em uma narrativa, diferente do mero argumento, que a aproxima da essência de seu sujeito (retornando a Heidegger) ao invés da afirmação clara da ideia em si. A interrelação de ideias e a aceitação da contradição que isso exige, quando comunicada por meio de uma posição autoral “objetiva”, fornece aos vários personagens, e aos seus discursos, uma “plenitude e autonomia” que de outra maneira eles não exibiriam (BAKHTIN, 2011, p.76). Para Bakhtin, o romance de Dostoiévski forneceu os melhores exemplos da polifonia escrita, e em sua obra, *Problemas da poética de Dostoiévski*, expõe-se o conceito de polifonia mais plenamente. Aqui, Bakhtin não define o romance polifônico apenas observando o sentido literal no qual Dostoiévski representa vozes múltiplas lado a lado, sem hierarquia, mas também enfatizando como tais vozes permitem a possibilidade de numerosos sistemas mundiais contraditórios existindo de forma próxima. Isso permite a expressão de suas incompatibilidades, sem que essa expressão chegue ao domínio de um sistema sobre os demais. Referindo-se especialmente a Dostoiévski, Bakhtin argumenta que “A possibilidade de coexistência simultânea [...] é para Dostoiévski uma espécie de critério para separar o essencial do secundário. Só o que pode ser assimilado é dado simultaneamente, o

²⁵ Tratei de um campo semelhante em meu trabalho de conferência: “*Ulysses and the Poetics of Doubt*” [*Ulysses e a Poética da Dúvida*] (apresentado no 18th Irregular Miami Joyce Birthday Conference; em Florida, Miami; em fevereiro de 2013).

que pode ser assimilado é conexo em um momento, só o que é essencial integra o seu universo” (BAKHTIN, 2011, p.32). O princípio que tal passagem estabelece – a coexistência mútua e o desenvolvimento dos relacionamentos ao longo do tempo – é especialmente importante na comparação entre os heróis da “épica” e do “romance”, particularmente se formos focar nossa compreensão do maximalismo no grotesco bakhtiniano e sua capacidade de abrir múltiplas possibilidades.

Para Bakhtin, uma das principais maneiras em que o protagonista polifônico do romance difere do “herói” da tradição monológica épica se dá nos termos de sua inabilidade de mudança ao longo do tempo. O teórico aborda essa questão em seu estudo sobre Dostoiévski, quando ele descreve como “no plano monológico, a personagem é fechada e seus limites racionais são rigorosamente delineados [...], ela não pode deixar de ser o que ela mesma é, vale dizer, ultrapassar os limites de seu próprio caráter [...]” (BAKHTIN, 2011, p.58). No romance, entretanto, as personagens nunca são completamente definidas, mas estão sempre em processo de construção: elas mesmas são reconstruídas a cada aparição. A inabilidade de mudança será importante posteriormente, em minha discussão sobre os diferentes tratamentos de Joyce para com Stephen Dedalus, particularmente em vista do comentário frequentemente citado por Joyce de que Stephen tinha “uma forma que não pode ser alterada” (BUDGEN, 1989, p.107)²⁶. Por enquanto, porém, quero focar no conceito de “cronotopo” de Bakhtin, o qual ele desenvolve no ensaio: *As formas do tempo e do cronotopo no romance*. O cronotopo, conforme Bakhtin (2018a, p.11) define, é “a interligação essencial das distâncias de espaço e tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura”, e as aplicações desse conceito no trabalho de Joyce já devem estar claras. Como observei anteriormente, as limitações que estruturam *Ulysses* são fortemente baseadas nas circunstâncias de espaço e tempo. Essa ligação cria uma relação importante entre a cidade e seus habitantes, um relacionamento que é delimitado de acordo com o cronotopo e sua relação com o que Bakhtin chama de “tempo de aventura”, um cronotopo que ele associa à épica. Ao longo do curso de tempo percorrido por uma épica, ele diz, “nada muda: o tempo permanece o mesmo; em termos biográficos, a vida dos heróis também não muda, seus sentimentos permanecem igualmente inalterados; nesse tempo tampouco as pessoas envelhecem” (BAKHTIN, 2018a, p.21). Podemos ver esse padrão agir na

²⁶ Texto fonte: “a shape that can't be changed”.

Odisseia, particularmente, na competição de tiro com arco no livro XXI, quando Odisseu recupera Penélope, ao amarrar seu arco, usando-o para disparar uma flecha através de uma fileira de machados. Conforme a descrição da cena deixa claro, entalhar a corda no arco é em si uma façanha de força impressionante, e puxar o arco até o limite, mantendo-o firme o suficiente para disparar com precisão, é um efeito quase super-humano. Talvez seja plausível que alguém como Odisseu seria capaz de realizar tal tiro, enquanto os pretendentes de Penélope, ao desperdiçarem seus dias comendo e descansando, estariam inaptos; no entanto, esse episódio peca ao se levar em consideração as décadas que se passaram desde quando Odisseu esteve pela última vez em Ítaca, quando, presumivelmente, ele fora capaz de realizar esse feito pela última vez. Se Odisseu estava em seu estado físico primitivo no tempo em que partiu de Ítaca, certamente não estava quando retornou. A única maneira possível de atirar a flecha, após voltar ao seu lar, era se ele não tivesse envelhecido durante o intervalo – isto é, se ele tivesse passado o tempo de sua história no “tempo de aventura”.

Dessa maneira, com a polifonia, Bakhtin identifica a capacidade de a personagem mudar ao longo do tempo, e com o abandono do cronotopo do tempo de aventura, por parte do romance, reflete o grau em que ambas as saídas da épica são produtos e componentes necessários da carnavalização e do corpo grotesco. Ao degradar o sagrado ao nível físico, o grotesco torna possível a inclusão de sistemas mundiais alternativos, que são pré-requisitos para a polifonia. Do mesmo modo, é removendo a possibilidade de um sistema mundial único dominar o texto, através do monólogo, que a polifonia permite que a multiplicidade apresentada pelo grotesco seja afetada. Assim, encontramos um continuum, no qual as instituições “sagradas” são, por meio do riso e jocosidade, despidas de sua totalidade imaginária, ao ponto de se tornarem intercambiáveis com outras instituições. Essa modificação traz à tona a possibilidade de diferença *como tal* e, junto com ela, a possibilidade de mudança. Essa mudança, como já demonstrei, ocorre através da acumulação de detalhes íntimos – a antecipação do corpo em todas as suas facetas (até o ânus de uma deusa) e a acumulação de tal especificidade, de modo que, nem as pessoas, nem o lugar, nem o tempo podem ser empurrados a uma distância tão grande que possam se unir em um hermetismo ilusório. Esse projeto, como o do maximalismo, é sempre definido em conversações com suas próprias limitações –, pois, como Bakhtin argumenta, o grotesco “jamais está pronto nem acabado: está sempre em

estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo” (BAKHTIN, 1987, p.277). Ao contrário do monólogo severo da épica, um romance que incorpora o grotesco não é apenas palco de constante mudança, mas é construído por essa mudança, pois é definido como um corpo de constante variação (aquele que “absorve o mundo e é absorvido por ele”) e, portanto, nunca pode aparecer em si (BAKHTIN, 1987, p.277). Semelhantemente, o escritor maximalista – talvez embriagado no “exagero (hiperbolização)” – persegue, de uma só vez, o encapsulamento do gigantesco, a completa carnavalização da sociedade e a acumulação dos detalhes perfeitos e atomizados, enquanto determinam o conteúdo do texto (BAKHTIN, 1987, p.268). É através dessa dialética, entre a multiplicidade de objetivos (muitas vezes conflitantes) trazidos pelo matrimônio do grotesco com o gigantesco, que um romance deixa de ser simplesmente demasiado longo para se tornar maximalista.

Diante do gigantesco, e recusando-se a resolver sua irreducibilidade por meio do distanciamento do tópico e arredondando a diferença, o romance deve trazer o grotesco à tona, remover a sacralidade da sociedade a qual ele representa e permitir, assim, a possibilidade de diferença e desunião. Todos os outros traços de um romance maximalista, como tenho descrito, decorrem dessa aceitação estrutural básica da desunião, desse desejo de tornar menor o que outrora fora elevado, de deixar claro que o que *existe* não é o que *deve ser*. Assim, em *Ulysses*, é a estrita adesão ao limite de um único dia que nos coloca frente a frente com o gigantismo, e também o torna um romance maximalista. Quando Stephen sai à noite em “Ítaca”, podemos especular sobre qual pode ser o futuro dele – talvez possamos, como muitos leitores, presumir que ele sai para escrever *Dublinenses* ou *Um Retrato do Artista* e, assim, põe-se em uma trilha para o imenso sucesso literário, o qual sabemos que Joyce eventualmente obteve. Mas são apenas especulações – afinal, não sabemos *nada* sobre o que acontece posteriormente, já que Stephen Dedalus não é James Joyce. Ele poderia escrever *Um Retrato do Artista*, ou alguma coisa completamente diferente, ou não ter escrito absolutamente nada, e é recusando-se a providenciar tal desfecho que Joyce evidencia a imensidão do iminente 17 de junho. Portanto, ao contrário do que foi discutido anteriormente, é ao abraçar a incompletude que *Ulysses* se torna maximalista, suas limitações externas dão origem a uma expansão interna, muito maior do que o hermetismo épico limitante jamais poderia alcançar.

2 Nenhum herói para seu autor

Ulysses e *Finnegans Wake* são textos maximalistas que incorporam o gigantismo através de suas extensões e detalhes, e suas estruturas são de tal modo assim que quase nenhum assunto que desperte a sua atenção é poupado da carnavalização. *Stephen Herói*, a ovelha negra do cânone joyceano, também demonstra aplicar algumas dessas tendências, porém seu fracasso, como um romance maximalista, resulta de aporias estruturais que requeriam, e que foram resolvidas, a sua conversão em *Um Retrato do Artista*. Baseado no fragmento disponível e nas descrições publicadas do resto do romance, *Stephen Herói* representou uma tentativa de criar um romance maximalista sem polifonia. Ao recusar a carnavalização de seu conteúdo, e também o grotesco, *Stephen Herói* forçou uma estrutura monológica para uma narrativa que, devido aos seus detalhes, carecia da distância que proporcionava, à forma épica, a sua capacidade de arredondar as bordas da história e criar a ilusão da coerência. *Stephen Herói* necessita do senso de ironia e humor presentes em *O retrato do artista* e *Ulysses*. Sua clara incapacidade de não levar sua personagem a sério forçou *Stephen Herói* a abandonar seu escopo, limitando seu conteúdo a uma descrição passo a passo do que sucede a Stephen, embora também não possua a brevidade e a compactação temporal de *O Retrato do Artista*, ou a vontade de escapar de seu conteúdo, como em *Ulysses* (ver, por exemplo, a mudança do episódio Rochedos Errantes ou a linguagem à deriva de Eumeu) (SENN, 1995, p.157-158). O Stephen, de *Stephen Herói*, torna-se, assim, semelhante ao protagonista de um *bildungsroman* – aquele ponto imóvel e fixo em torno do qual se realiza qualquer movimento no romance (BAKHTIN, 2018b, p.219) –, enquanto também existe em um texto que, sendo proto-maximalista, deseja abandonar a teleologia do padrão *bildungsroman* em favor do heterodiscurso. É o nascimento de Stephen, nesse maximalismo imperfeito, ainda muito ligado a épica, que, argumento, ajuda a explicar sua mudança de posição no trabalho de Joyce: do centro absoluto, em *Stephen Herói*, a um ato de fuga em *Finnegans Wake*.

Ao enquadrar minha análise da ficção de Joyce, gostaria de considerar o ensaio de sua autoria, *Ireland at the Bar [A Irlanda no Bar]*, para demonstrar o quão vital a polifonia e o maximalismo são para os tipos de políticas nacionalistas que Joyce apresenta em seu trabalho, e como essa visão estava presente em seus

escritos, até mesmo antes dele iniciar *Ulysses*. O artigo, escrito em italiano, foi publicado pela primeira vez em 1907, no jornal *Il Piccolo della Sera*, em Trieste, e narra a história verídica de um homem julgado por assassinato, chamado Miles Joyce (sem qualquer relação com o escritor). Miles era um falante nativo de gaélico e não sabia inglês. Então, quando foi levado ao bar para testemunhar, o fez através de um intérprete. Conforme Joyce descreve, quando Miles foi interrogado se havia visto a vítima do assassinato no dia anterior,

O velho desmantelou-se em explicações complexas, gesticulando, apelando para o outro acusado e para o céu. Então, exausto pelo esforço, ficou em silêncio; o intérprete, voltando-se para o magistrado, disse: “Ele diz que não, vossa excelência” (JOYCE, 2000, p.198)²⁷.

Essa cena soaria como algo retirado de uma comédia de mau gosto, caso não tivesse terminado com a execução do velho. Joyce continua conectando a deliberada tradução incorreta do intérprete com a ampla questão do monólogo, através da qual o mundo, em geral, recebe notícias daquilo que se passa na Irlanda, de modo que, “o público analisa os despachos recebidos de Londres”²⁸ e apenas ouve as notícias da Irlanda “quando algum transtorno acontece” (JOYCE, 2000, p.199)²⁹. Essas preocupações, mais tarde, ficariam estreitamente ligadas ao desenvolvimento da polifonia em *Ulysses*. Nós as ouvimos ecoando nas cenas do julgamento em Circe, onde o testemunho de Bloom é introduzido com uma declaração: “o acusado fará agora uma declaração cavilosa” (JOYCE, 2019, p.701)³⁰. O mesmo problema surge em *Finnegans Wake*, onde grande parte dos problemas de HCE derivam da disseminação de rumores e do grau em que a culpa ou inocência dele é determinada pela má compreensão daqueles que discutem com ele (por exemplo, no fim de Anna Livia Plurabelle). Desse modo, um dos grandes impedimentos para a Irlanda ocupar seu lugar no cenário global é a submissão da sua polifonia, a supressão do detalhe e a larga *distância* do mundo que ela mantém. A épica da nação irlandesa é, portanto, um problema quase constante; não é permitido demonstrar “o vasto tecido, em que os elementos mais diversos são

²⁷ Texto fonte: “The old man broke out into intricate explanations, gesticulating, appealing to the other accused, to heaven. Then, exhausted by the effort, he fell silent; the interpreter, turning to the magistrate, said: “He says no, your worship”.

²⁸ Texto fonte: “the public skims through the dispatches received from London”.

²⁹ Texto fonte: “when some trouble breaks out”.

³⁰ Texto fonte: “the accused will now make a bogus statement”.

misturados” (JOYCE, 2000, p.118)³¹, os quais Joyce vê como um fato fundamental da civilização irlandesa; dessa maneira, a Irlanda permanece vitimizada pelo seu colonizador.

A relação entre a remoção sistemática da polifonia da narrativa, que é permitida à Irlanda apresentar ao mundo, e a opressão contínua da Irlanda pela Inglaterra foi um tópico importante o suficiente para que Joyce considerasse lançar um livro de artigos do seu *Il Piccolo*, com *Ireland at the Bar* [A Irlanda no Bar] como título do ensaio (ELLMANN, 1959, p.145). Como a curta passagem citada do *The Day of the Rabblement* [O Dia da Turbamulta] demonstra, Joyce estava ciente da natureza essencialmente polifônica da sociedade irlandesa desde o início de sua vida. É, em parte, devido a esse entendimento cultural – que, embora sua apresentação possa mudar, existe em todos os principais trabalhos do autor – que não vejo o maximalismo como um modo de entrar no trabalho de Joyce senão durante a composição de *Ulysses*, mas, ao invés, como algo que existia talvez de forma não desenvolvida nos primeiros escritos do autor. Eu também detecto no relato do julgamento, narrativizado por Joyce, uma pitada de carnavalização que antecipa a peça *Translations* [Traduções], de Brian Friel. Nela, o anglocentrismo das autoridades inglesas lhes cega diante da inteligência dos estudantes das escolas multilíngues. Em ambos os casos, a língua inglesa, normalmente um veículo de poder e símbolo de hegemonia cultural, conduz a um momento de incompreensão, quando entra em contato com o grupo oprimido e, assim, é “derrubada” do seu posto elevado, ainda que apenas sutilmente. Entretanto, em ambos, *Ireland at Bar* e *Translations*, a carnavalização está incompleta – Myles ainda é executado e a anglicização do campo irlandês continua. Mas os dois casos demonstram que o domínio da língua inglesa sob a Irlanda não é tão grande que se torne consumado. Em suas tentativas de criar uma cultura hermeticamente dominante, os ingleses criaram regiões na paisagem cultural de sua colônia, onde eles irão constantemente enfrentar incompreensões. Tais incompreensões, para Joyce, se estendem além do simples fato do magistrado não compreender gaélico. Assim, podemos observar que, desde um estado notavelmente cedo de sua carreira, Joyce exibiu, em suas atitudes em relação à linguagem, à nação e à composição do eu (isto é, muitos dos

³¹ Texto fonte: “vast fabric, in which the most diverse elements are mingled”.

temas que definiram a sua ficção até o fim), um conjunto de sensibilidades correspondentes aos blocos de construção do modo maximalista.³²

Não é surpresa que *Stephen Herói*, a primeira tentativa de Joyce colocar seu maximalismo em ação, não conseguiu fundir os componentes corretamente, especialmente à luz da complexidade de *Ulysses*. O fracasso dessa primeira tentativa pode ser o motivo pelo qual alguns, como R. B. Kershner (1989, p.18), veem pouco da carnavalização bakhtiniana no trabalho de Joyce, antes de *Ulysses*. Na verdade, esse elemento se faz presente desde o início, porém muito mais subjugado. A carnavalização de A Irlanda no Bar é minada pelo fim da infelicidade de Myles e a seriedade compreensível com a qual Joyce leva o assunto. Da mesma forma, é o grotesco de uma história como *As irmãs*, onde a paralisia emocional sofrida pelo padre Flynn, após quebrar o cálice (JOYCE, 2013, p.7), é o resultado de uma *falha* de degradação. O padre Flynn sofre com o fardo da “sacralidade” de seus deveres, que conferem ao cálice muito mais significados do que o status que um mero recipiente teria, e é esse fardo que cai sob seus ombros a partir do momento em que o cálice é quebrado. Os primeiros retratos da vida de Dublin, feitos por Joyce, não são presididos pelo carnaval, mas pelo resultado do fracasso do carnaval. Assim como ver a ordem social dominante, com um senso de santidade, elimina o potencial para um novo e melhor modo de vida, as personagens de *Dublinenses* também estão “paralisadas”, pois sua sociedade as treina para bloquear a possibilidade de mudança. Como essa abordagem do carnaval é muito diferente da que Bakhtin viu em Rabelais, é compreensível que Kershner e outros sentiram a sua falta. No entanto, a existência dela não é importante apenas por demonstrar a congruência entre os escritos tardios e iniciais de Joyce, mas também porque permanece presente durante todo o seu trabalho tardio.

Conforme Greg Winston aponta, a imodéstia de Joyce em relação a como Dublin poderia ser reconstruída a partir de *Ulysses*, desmente “a ameaça da aniquilação sistemática”³³, impulsionada pelas pressões da guerra, o que significa que, “a observação pode ter emanado não apenas do orgulho genuíno [...], mas

³² Uma hipótese improvável: Joyce pode muito bem ter sempre sido, em sua essência, um escritor maximalista, e sua evolução, de *Stephen Herói* à *Finnegans Wake*, ter sido definida, em parte, pelo desenvolvimento da capacidade de fazer seu maximalismo funcionar com o abandono de *Stephen Herói*, devido à sua incapacidade de direcionar adequadamente seu impulso maximalista. Incapaz de ler a mente de Joyce, não tenho ideia de como alguém poderia tornar esse argumento convincente.

³³ Texto fonte: “the threat of systematic annihilation”.

também de temores legítimos da ruína generalizada” (WINSTON, 2012, p.9)³⁴. Essa ansiedade também paira pelo conteúdo do trabalho de Joyce. Basta atentar para a cena em Circe, em que Bloom, tendo se tornado (entre outras coisas) “Lorde prefeito de Dublin” (JOYCE, 2019, p.720)³⁵, passa a realizar vários projetos de obras públicas. Porém, quando Bloom finalmente alcança o poder de levar a cabo os seus planos, ele inicia o seu projeto com um ato de destruição generalizada (JOYCE, 2019, p.727). Essa construção se torna altamente egocêntrica – os trabalhadores não constroem uma linha de bonde ou outro trecho de melhoria municipal, mas uma “Bloomusalém” com um “teto de cristal” (possível alusão ao palácio de cristal da rainha Victoria da exposição de 1851, ligando a construção nessa cena à exibição do poder colonial). Até as cabanas, deixadas com os dublinenses deslocados após a demolição, estão marcadas com as iniciais de Bloom. A demolição, aparentemente indiscriminável, que ocorre, uma vez que Bloom é investigado com o poder do senso de “sacralidade” conferidos por seus títulos copiosos, também está conectada, sugiro, à aplicação monológica do poder colonial que observamos em A Irlanda no Bar.

Minha afirmação de que *Stephen Herói* é basicamente um romance maximalista como *Ulysses* – mas que simplesmente nunca entende o que está tentando fazer –, deriva, em parte, da genealogia que tenho traçado entre os trabalhos iniciais de Joyce e seu primeiro texto maximalista bem-sucedido. Após alguma autorreflexão, Joyce parecia ter entendido as limitações monológicas de *Stephen Herói*, ou, pelo menos, *Um Retrato do Artista* sugeriria isso. Conforme Sheldon Brivic argumenta, Stephen, em *Um Retrato do Artista*, persegue a “incomensurabilidade dos discursos”³⁶ por uma questão de estética, mas, “ele raramente percebe, até o final do livro, que incomensurabilidade é o que ele procura: ele continua tentando reunir as palavras em um sistema, mas continua falhando” (BRIVIC, 2004, p.703)³⁷. O romance no qual ele busca essa “incomensurabilidade” também parece ter chegado à frente dele. Se olharmos simplesmente para a primeira página de *Um Retrato do Artista*, onde o texto lampeja rapidamente através da experiência fragmentada de Stephen na primeira infância, podemos detectar (pela

³⁴ Texto fonte: “remark might have emanated not only from genuine pride [...] but also legitimate fears of widespread ruin”.

³⁵ Texto fonte: “Lord Mayor of Dublin”.

³⁶ Texto fonte: “incommensurability of discourses”.

³⁷ Texto fonte: “he rarely is aware until late in the book that incommensurability is what he seeks: he keeps trying to put words together into a system and failing”.

minha conta) nada menos que oito tipos diferentes de discursos sendo empregados ao longo de uma página (JOYCE, 2016, p.19).

Em *Stephen Herói*, essa polifonia é menos aparente. O fragmento incompleto que possuímos não cobre o suficiente do manuscrito completo para se fazer declarações abrangentes sobre suas características estilísticas. No entanto, os relatórios que temos sobre o conteúdo ausente do texto indicam que, embora a versão completa fosse mais diversificada estilisticamente do que a que temos, ela não chegava perto do virtuosismo presente em *Um Retrato do Artista* e subsequentemente. De acordo com C. P. Curran, conforme reportado por Ellmann (1959, 148), os primeiros capítulos de *Stephen Herói* “eram líricos [...], o tom se torna mais amargo e realista à medida que Joyce prossegue”³⁸. Esse movimento sugere que a progressão do romance foi muito mais contínua e teleológica do que observamos em *Um Retrato do Artista*, o qual resiste a uma teleologia direta, tanto através do seu final inconclusivo quanto através de seus longos intervalos de tempo (não presentes em *Stephen Herói*), que interrompem a história e que, ao tornar a narrativa do amadurecimento de Stephen cheia de buracos óbvios, também confunde o gigantismo. Também é bastante claro, pela descrição de Ellmann, que o restante do romance teria focado de um modo tão míope em Stephen quanto o fragmento que temos sugeriria. Ellmann (1959, p.193) descreve como Joyce inicialmente pensou em mudar o título para alguma outra coisa diferente de *Stephen Herói*, “aparentemente porque ele sentiu que o primeiro título poderia implicar uma visão mais sarcástica do que ele queria para o seu herói”³⁹. Isso indica que, pelo menos no início do processo de composição, Joyce rejeitou uma apresentação de Stephen mais irônica. Além do mais, Ellmann (1959, p.199) comenta que Joyce planejou que *Stephen Herói* fosse “uma maneira de fazer o mundo compensá-lo por pensar mal dele [*Stephen Herói*]” (ELLMANN, 1959, p.199)⁴⁰. Talvez mais importante para meu argumento, Ellmann (1959, p.297) observa o abandono, por parte de Joyce, da estrutura “episódica” de *Stephen Herói*, em *Um Retrato do Artista*, em favor de “um grupo de cenas irradiando para frente e para trás”⁴¹, que, segundo ele, tem o efeito de “outros seres humanos, sem a permissão de uma existência prolongada, exceto como influências

³⁸ Texto fonte: “were lyrical [...] the tone becoming more bitter and realistic as Joyce proceeded”.

³⁹ Texto fonte: “apparently because he felt the first title might imply a more sardonic view of his hero than he intended”.

⁴⁰ Texto fonte: “to make the world compensate him for thinking badly of it”.

⁴¹ Texto fonte: “a group of scenes radiating backwards and forwards”.

no desenvolvimento ou nas características da alma”⁴². Assim, Joyce estabiliza a estrutura interior, ao invés da externa, de seu romance, a fim de capturar o desenvolvimento “embrionário” de Stephen mais hermeticamente. A referência de Ellmann à estrutura “episódica” de *Stephen Herói* é importante à luz de uma característica que Bakhtin observa na épica, em que a história longa “se constitui de uma série de breves fragmentos correspondentes às aventuras isoladas; [onde] no interior de cada uma delas o tempo se organiza de modo técnico externo [...]” (BAKHTIN, 2018a, p. 22). Desse modo, o abandono da estrutura pseudo-épica do episódio também surgiu com uma forma de desenvolvimento da personagem que – embora ainda míope, adotou um modelo de individualidade baseado em um processo de eterna recriação, – sugere a crescente presença do grotesco bakhtiniano na ficção de Joyce, mesmo quando Joyce retirou a forma maximalista em *Um Retrato do Artista*.

No fragmento de *Stephen Herói*, a posição de Stephen, relativa às outras personagens, é similarmente central. Conforme argumenta Ellmann, enquanto a presença de uma narrativa episódica estrutura o enredo ao redor das coisas que acontecem a Stephen, ao invés de estruturar nele mesmo, há muito mais no romance, o que mostra que é sempre o show de Stephen, não importa quem esteja nele. Vemos esse foco, por exemplo, na primeira aparição de Madden, que se mostrara “um tanto tímido [mas] grato pela atenção de Stephen” (JOYCE, 2012, p.18)⁴³. Da mesma forma, quando a irmã de Stephen, Isabel, morre, a cena começa com o narrador nos informando que “Stephen estava presente no quarto quando a irmã faleceu” (JOYCE, 2012, p.132)⁴⁴, antes de apresentar dois parágrafos, descrevendo seu leito de morte, nos quais o nome de Stephen aparece quatro vezes, enquanto o de Isabel apenas duas (JOYCE, 2012, p.132-133).

Esse narcisismo estrutural aparece mais claramente nos muitos debates do romance. Os debates são frequentes no trabalho de Joyce e muitas vezes formam a base de algumas de suas principais cenas: por exemplo, a série de argumentos no final de *Um Retrato do Artista*, ou os contidos nos episódios Cia e Caríbdis e Ciclope em *Ulysses*. No entanto, *Stephen Herói* excede tais textos na grande quantidade de argumentos que frequentemente formam o centro dos capítulos em que ocorrem.

⁴² Texto fonte: “other human beings not allowed much existence except as influences upon the soul’s development or features of it”.

⁴³ Texto fonte: “a little scared [...] [but] grateful for Stephen’s attentions”.

⁴⁴ Texto fonte: “Stephen was present in the room when his sister died”.

Mesmo contrário a disputas de comparação entre *Um Retrato do Artista e Ulysses*, a supremacia de *Stephen* nesses argumentos é, no entanto, raramente questionável. Um debate no início do fragmento termina de maneira típica: “Maurice, ao compreender os significados dos termos [usados por Stephen] e estabelecer relações precisas entre tais significados, concordou que a teoria de Stephen era a correta” (JOYCE, 2012, p.19)⁴⁵. Em outra passagem descobrimos que o padre Butt “expressou grande admiração” pelos ensaios de língua inglesa de Stephen e que ele “prontamente [...] concordou” com as “teorias” propostas (JOYCE, 2012, p.20). O narrador nos informa que a reputação de Stephen crescera ao ponto das “pessoas começarem a acatá-lo”⁴⁶, e quando ele chegou a debater com o padre Butt, Stephen “argumentava como se pouco lhe importasse o resultado do debate, ao mesmo tempo em que jamais perdia uma questão” (JOYCE, 2012, p.31)⁴⁷. Conforme a segunda citação nos mostra, Stephen ainda ganha argumentos sem avançar seus pontos. Esse padrão é repetido no debate com McCann, no qual somos informados que “Stephen se aprazia em alvejar essas teorias [de McCann] com balas certeiras” (JOYCE, 2012, p.37)⁴⁸, sem descobrir no que consistem essas “balas”. Além disso, a incongruência entre o padre Butt, concordando com os ensaios de Stephen em um ponto e depois debatê-los em outro ponto, pode resultar da necessidade, por parte de Joyce, de que Stephen seja reconhecido como gênio e um mártir intelectual ao mesmo tempo. Essa contradição vem à tona, com mais clareza, no debate com o presidente da universidade sobre a possibilidade de Stephen apresentar seu trabalho. Até mesmo quando o presidente rejeita o trabalho, ele ainda “admira muito o estilo” e não critica o argumento de Stephen, mas sim os “escritores ateus” citados por ele (JOYCE, 2012, p.71-72). No argumento que se segue (JOYCE, 2012, p.72-78), Stephen quase nunca fala sobre os pontos que ele fez em seu ensaio, passando mais tempo defendendo Ibsen – cujo trabalho, previsivelmente, o presidente nunca havia lido (JOYCE, 2012, p.74). Embora, no final, o presidente não tenha se convertido, ele permite que Stephen realize sua apresentação (JOYCE,

⁴⁵ Texto fonte: “Maurice, when he had understood the meanings of the terms [Stephen used] and had put these meanings carefully together, agreed that Stephen’s theory was the right one”.

⁴⁶ Texto fonte: “people began to defer to him [...]”. Exclusivamente nesse trecho, optamos por não utilizar a tradução de José Roberto O’Shea – “as pessoas começaram a acatá-lo” (JOYCE, 2012, p.29) –, apenas para manter a concordância da sentença do artigo, permanecendo fiel ao seu sentido original.

⁴⁷ Texto fonte: “did not greatly care which way the argument went, at the same time never losing a point”.

⁴⁸ Texto fonte: “Stephen delighted to riddle [McCann’s] theories with agile bullets”.

2012, p.78). Quando Stephen apresenta e é rejeitado pelo público, as críticas também se concentram em Ibsen e não nos argumentos em si (JOYCE, 2012, p.81). Esse padrão é importante, pois permite que Joyce inclua ampla justificativa para o complexo de perseguição de seu protagonista, sem mostrar que Stephen está errado ou mesmo enfrentando críticas genuínas. A possibilidade de que Stephen esteja errado é tão remota que os argumentos daqueles que discordam dele devem ser ilógicos. Ao focalizar nas fontes de Stephen, ao invés dos seus argumentos, as críticas de seus antagonistas se tornam mesquinhas e irrelevantes. Tal incapacidade de demonstrar o lado de Stephen do debate surge novamente, em *Um Retrato do Artista*, na cena da ceia natalina: durante o debate mais longo e crucial do livro (e que molda grande parte do desenvolvimento posterior de Stephen), ele não diz uma palavra, mas, como um turista, observa. Stephen se torna relevante para a discussão somente quando ele é utilizado como ferramenta retórica por seu pai e Dante, que debatem se é apropriado terem uma discussão diante da presença do garoto (JOYCE, 2016, p.50). Aqui, Stephen é uma criança pequena ignorante à política – ele não tem argumentos. Assim, um dos debates mais longos e importantes do romance prossegue sem que Stephen ao menos saiba o que está sendo debatido.

A diferença entre a apresentação em *Stephen Herói* e o debate em *Um Retrato do Artista* é rígida, e as variações revelam como Joyce resolveu as limitações da centralidade de Stephen e, à vista disso, reformulou seu trabalho maximalista. Cila e Caríbdis, por exemplo, segue os contornos, em todas as suas tangentes e transgressões, do debate sobre Shakespeare, e Proteu ainda nos dá uma visão do processo de pensamento por trás de algumas coisas que Stephen diz na biblioteca mais tarde. Entretanto, o primeiro som de debate sobre Shakespeare, que vemos em *Ulysses*, não vem de Stephen, mas sim de Buck Mulligan, que caçoa ao falar com Haines em Telêmaco. Ao ouvir a gozação, Stephen se recusa a argumentar (JOYCE, 2019, p. 116-118). De fato, durante a conversa, geralmente neste primeiro episódio, Stephen é superado bastante por Mulligan, como o centro das atenções. A primeira fala de Stephen no romance é dirigida a Mulligan e, como um simples “diga”, parece inicialmente ser um pedido aberto para que Mulligan continue falando até Stephen concluir a declaração (após ser interrompido por Mulligan), revelando que se trata de uma pergunta sobre Haines (JOYCE, 2019, p.98). Antes desse primeiro trecho do diálogo, o capítulo consiste principalmente na

fala de Mulligan – com nove dos dez primeiros travessões derivados da fala dele (JOYCE, 2019, p.97-100). Além disso, embora a segunda linha de Mulligan seja direcionada a Stephen, trata-se de uma ordem (“sobe”), e utiliza um apelido à sua escolha (“Kinch”) (JOYCE, 2019, p.97). Esse apelido não apenas enterra a identidade de Stephen, até que seu nome apareça na íntegra algumas linhas depois, como também diminui um de seus principais modos de autorreflexão em *Um Retrato do Artista* – a sua prática de ponderar as várias aplicações alusivas que seu nome Dedalus carrega. Nessas primeiras páginas, vemos uma carnavalização sistemática de Stephen, cuja operação se dá em todo o *Ulysses*. Uma função importante atribuída a Mulligan, no primeiro capítulo, é a de usurpar a centralidade conferida a Stephen em *Stephen Herói* e *Um Retrato do Artista*, e fazer isso antes mesmo que Stephen seja nomeado. Para que o maximalismo de *Ulysses* evite as armadilhas de *Stephen Herói*, ele deve perder a “sacralidade” de Stephen o mais rápido possível, e Mulligan faz isso. Ao fazê-lo, *Ulysses* torna possível que Stephen falhe, que seus problemas *não* sejam obstáculos necessários no caminho da autorrealização, mas que sejam simplesmente coisas que ele não conseguiu fazer.

Stephen Herói e *Um Retrato do Artista*, finalmente, narram suas histórias sobre o sucesso de Stephen, realizado graças à sua saída da Irlanda. Assim, eles surgem com uma teleologia estrutural embutida, centrada no desenvolvimento de Stephen. *Um Retrato do Artista* é capaz de sustentar a centralidade de Stephen estreitando seu foco narrativo, usando uma economia de eventos que circunscreve o mundo imediato habitado por ele e, assim, mantendo o gigantismo heideggeriano à distância. *Stephen Herói*, entretanto, nos coloca em contato com o gigantesco por intermédio da exaustividade pela qual o romance tenta apresentar a vida de Stephen. Com *Stephen Herói*, Joyce encontrou o problema de “transformar a sua vida em ficção ao mesmo tempo em que a vivia”⁴⁹, e ele tentou incorporar em seu trabalho todos os erros percebidos pelos seus amigos (ELLMANN, 1959, p.149). O desejo precoce de Joyce por competição e seu impulso para debochar e carnavalizar as partes da sociedade que o desagradava nos traz de volta à definição de “maximalismo”, a qual hiperenfatiza a sua natureza supostamente “pandictic”, enquanto falha ao levar em consideração a franqueza necessária que deve surgir junto com uma invocação do gigantismo. *Stephen Herói* tenta descrever *toda* a vida

⁴⁹ Texto fonte: “turning his life to fiction at the same time that he was living it”.

de Stephen Dedalus sem levar em consideração o mundo discordante, polifônico e inabitável, cuja personagem vive, e, portanto, carece de uma “autorreflexão agressiva” (BERMAN, 1994, p.30)⁵⁰. Preso a uma trama constituída em torno de seu protagonista, um mártir artístico expulso, o romance só pode funcionar sem *aporía* interna ao circunscrever seu campo de detalhes, bem como ao não evocar o gigantismo ou afastá-lo para longe e, então, evocar o arredondamento de seu material, como a épica já havia feito. Antes de Joyce ter escolhido a opção formal de *Um Retrato do Artista, Stephen Herói* assumiu, de uma só vez, a missão impossível de estar presente e cheio de detalhes épicos e monológicos, de manter seu leitor próximo do mundo em toda sua grotesquidão e, ao mesmo tempo, contar a sua história através de um protagonista totalmente independente – um “herói” limpo e descomplicado. A incapacidade de Stephen perder uma argumentação deriva, assim, da estrutura monológica do romance, o que exige que “qualquer discussão entre duas vozes num discurso com o intuito de assenhorear-se dele, de dominá-lo, é resolvida antecipadamente, sendo apenas uma discussão aparente” (BAKHTIN, 2011, p.234). Se alguém é construído a partir da “sucessão fluida de presentes” que Joyce descreve, então esse eu romancista seria instável demais para uma história escrita dentro da lógica cultural de uma épica. A menos que o romance seja capaz de sustentar a polifonia, seu foco nessa personalidade instável e grotesca o condenaria ao fracasso.

Analisemos, então, uma das mais importantes transições narrativas de *Ulysses* que surge entre a necessidade de Prometeu e a introdução de Leopold Bloom em Calipso. A caracterização de Bloom, e sua descrição pelo narrador, faz com que uma renomeação, como a realizada por Mulligan em relação a Stephen, pareça relativamente pequena. Só em Calipso, ele é chamado de “senhor Leopold Bloom”⁵¹, “senhor Bloom” (JOYCE, 2019, p.164), “Poldy” (JOYCE, 2019, p.173), e “queridíssimo pápi” (JOYCE, 2019, p.178). Ele é metade do senhor e senhora L. M. Bloom (JOYCE, 2019, p.182), e no início do episódio seguinte, revela ter usado o apelido de “*Henry Flower, Esq.*” (JOYCE, 2019, p.186; grifo do autor) como parte de

⁵⁰ Texto fonte: “aggressive self-reflection”.

⁵¹ N. do T. No texto original, a passagem se refere à personagem como “Mr. Leopold Bloom” (JOYCE, 2018, p.62), porém, na versão que utilizamos, o tradutor optou por anular o primeiro nome, referindo-se a Bloom, tão somente como “senhor Bloom” (JOYCE, 2019, p.163). Tal escolha empobrece a variação proposital empregada por Joyce em relação ao nome da personagem. Desse modo, optamos por traduzir o pronome de tratamento “Mr.” por “senhor”, e preservar o primeiro e segundo nome “Leopold Bloom”, conforme o original.

sua correspondência secreta com Martha Clifford (JOYCE, 2019, p.463), a quem, mais tarde, se refere a ele simplesmente como “Henry” (JOYCE, 2019, p.462). A multiplicidade de nomes, semelhante aos muitos discursos presentes no início de *Um Retrato do Artista*, parece correr na família Bloom: a carta de Molly é endereçada à “senhora. Marion Bloom” (JOYCE, 2019, p.172), enquanto Milly se torna “Millymelosa”⁵² nos pensamentos de Bloom (JOYCE, 2019, p.174) e assina sua carta com três nomes – como “sua filha amorosa”, posteriormente como “Milly”, e depois do pós-escrito, como “M” (JOYCE, 2019, p.178). Desse modo, no primeiro episódio, e um pouco depois, vemos que a família Bloom contém uma pluralidade de nomes. Semelhantemente, em Calipso, e nos episódios de Bloom em geral, o uso de pronomes é muito mais comum do que nos episódios de Stephen Dedalus: como a identidade de Bloom está em um fluxo muito maior, ele é capaz de recair no vago pseudônimo de um pronome, de uma maneira que Stephen não pode. A rigidez de sua identidade o impede de *não* ser Stephen, de desaparecer na narração e tornar-se simplesmente “ele”. É provável, também, que, por esse motivo, em Circe, Bloom é, com maior frequência, o objeto de transformação, cujas mudanças são mais radicais: de autor da corte, a prefeito, a mãe, e assim por diante. Essa instabilidade de identidade também acompanha a maior aceitação da ambiguidade e dúvida de Bloom. É, assim, através de Bloom, que Joyce é capaz de sustentar o maximalismo de *Ulysses*, trazendo em seu romance o gigantismo de Dublin, sem afastá-lo para longe. Conforme Andrew Gibson (2002, p.13) explica, Bloom está livre do “antagonismo” que “prende [Stephen] em estruturas particulares do pensamento e do sentimento”, pois, “como um judeu cuja família não existe há muito tempo na Irlanda, Bloom não é pego nas mesmas armadilhas que Stephen”⁵³. Os debates frequentes, em *Stephen Herói* e *Um Retrato do Artista*, ajudam Stephen a realizar seu desenvolvimento intelectual e estético, e acabam por forçá-lo a construir sua identidade quase inteiramente em oposição às estruturas sociais contra as quais ele se opõe, e isso limita o seu crescimento. Percebe-se, então, que o único debate significativo de Bloom, em Ciclope, termina com uma vitória e uma derrota: ele defende sua identidade judia (JOYCE, 2019, p.533), o que traz à tona a raiva e a hipocrisia do cidadão [“Juro por Deus, vou crucificar ele” (JOYCE, 2019, p.546)],

⁵² Texto fonte: “Silly Milly”.

⁵³ Texto fonte: “traps [Stephen] in particular structures of thought and feeling. [...] as a Jew whose family has not been long in Ireland, Bloom is not caught in the same traps as Stephen”.

mas depois prossegue, para recuar do bar, “que nem uma pedrada na vitrine” (JOYCE, 2019, p.550). Bloom claramente não quer lutar, e por isso está protegido do perigo de ter sua identidade definida pelas batalhas que venceu ou perdeu. Ao fugir do cidadão, Bloom o derrota – poupando-se de um debate de oposição (que só pode terminar em monólogo) e, assim, protegendo a sua capacidade de sustentar a contradição, a característica que faz com que o maximalismo de *Ulysses* seja tão bem sucedido quanto ele é.

3 Abarcando tudo

Até aqui, eu tenho sido bastante duro com *Stephen Herói*. No entanto, dado o contexto que forneci – o maximalismo de Joyce e sua relação com o gigante e o grotesco – podemos ver esta tentativa inicial de um romance como mais do que apenas um primeiro rascunho de *Um Retrato do Artista*. Indiretamente, *Stephen Herói* também é um primeiro rascunho de *Ulysses* e aquele que olha para o futuro *Finnegans Wake*. No sétimo capítulo da parte um de *Wake* – Shem, o Escriba⁵⁴ –, encontramos uma descrição do processo pelo qual Shem faz a tinta com a qual ele escreve: defecando em suas mãos e destilando a tinta do resultado. A descrição está escrita em latim, com a ocasional interjeição do inglês. As anotações de Roland McHugh (2006, p.185) vêm com uma tradução completa. A passagem demonstra a disposição de Stephen para carnavalizar, ele mesmo, a língua latina e o ato de escrever, a partir do qual o título, “o Escriba”, deriva. Aqui, Shem encarna o carnaval de uma maneira que até mesmo o mais modesto Stephen, de *Ulysses*, nunca pôde.

Essa personificação, ao observamos as origens do excremento, nos aproxima do território ocupado por *Stephen Herói*. No início do mesmo capítulo de *Wake*, recebemos uma descrição do que Shem estava comendo, e assim o que compõe sua evacuação posteriormente: “Era tão baixo que preferia o salmão enlatado Gibsen na hora do chá, tão barato quanto agradável, ao invés da mais rechonchuda fêmea ovada do salmão mais enérgico ou da truta mais jovem”⁵⁵. O parágrafo continua descrevendo todos os alimentos sofisticados que Shem *não* comeria antes de dizer que “ele até perdeu o controle de si mesmo e tornou-se um muitoantista,

⁵⁴ Texto fonte: Shem the Penman.

⁵⁵ Texto fonte: “So low was he that he preferred Gibsen’s teatime salmon tinned, as inexpensive as pleasing, to the plumpest roeheavy lax of the friskiest parr or smolt troutlet”.

dizendo que ele iria dar conta de um picadinho de lentilhas na Europa muito antes de se envolver com as ervilhas partidas da Irlanda” (JOYCE, 1964, p.170-171)⁵⁶. O fato de Shem optar por ingerir alimentos baratos e de baixa qualidade, sabendo que seriam eventualmente a base de sua tinta, sugere mais uma vez que ele não se leva tão a sério para ser comparado a Stephen, o estudante universitário que cita Aristóteles. No entanto, existem algumas linhas, em *Stephen Herói*, que sugerem premonições da abertura de Shem. Em particular, uma passagem no início do fragmento descreve como Stephen costuma se aventurar em caminhadas, espionando as conversas ambientadas que ele repete “para si mesmo até que perdessem o significado corriqueiro e se tornassem vocábulos fantásticos” (JOYCE, 2012, p.23)⁵⁷. Essa descrição antecipa a maneira como Joyce escreveu *Finnegans Wake* e também aparece, em retrospectiva, como uma premonição do método incomum que Shem utiliza para fazer tinta. Enquanto o método de Stephen ainda é tingido por seu egocentrismo (ele chama de “lento” o “público” que lhe fornece material gratuito), lembra tanto a criação da tinta de escritor, por Shem, a partir de seus excrementos, quanto o uso de uma mistura de comunicação poliglota, por Joyce, em Trieste, como inspiração para a polifonia multilíngue de *Wake* (MCCOURT, 2000, p.13). Joyce também foi exposto à comunidade judaica de Trieste e, por extensão, ao material que ele precisava para construir Bloom por intermédio de suas ministrações na escola de Berlitz, onde ele “teria ouvido os diferentes sotaques de cada palavra da boca de diferentes nacionalidades, todos tentando, semelhante a Bloom, se encaixar” (MCCOURT, 2000, p.52)⁵⁸. Tais experiências sugerem uma conexão biográfica próxima entre a polifonia de *Ulysses* e *Wake*, e também a abertura e polifonia que ambas demonstram.

Escritores pegam material do mundo ao seu redor há tanto tempo quanto a literatura existe, mas quando Stephen escuta as conversas em *Stephen Herói*, as palavras que ele ouve estão despojadas do “significado corriqueiro”. A experiência de ouvir fragmentos descontextualizados é análogo à maneira como Joyce compôs o manuscrito de *Finnegans Wake* em seus cadernos. Conforme Dirk Van Hulle (2008, p.78), Joyce, ao pilhar uma revisão de seu trabalho, feita por Wyndham

⁵⁶ Texto fonte: “he even ran away with hunself and became a farsoonerite, saying he would far sooner muddle trough the hash of lentils in Europe than meddle with Irlrand’s split little pea”.

⁵⁷ Texto fonte: “to himself until they lost all instantaneous meaning for him and became wonderful vocables”.

⁵⁸ Texto fonte: “would have heard the different accents on each word from the mouths of the different nationalities, all trying, like Bloom, to fit in”.

Lewis, em busca de material, “decompôs a argumentação de Lewis. Ele anotou fragmentos que deveriam lhe parecer úteis [...] [e] [demonstrou] muito pouco interesse pela argumentação de Lewis”⁵⁹. Van Hulle (2008, p.89), mais tarde, argumenta que “a obliteração do contexto original cria oportunidades para novas associações”⁶⁰, o que pode ter servido como uma ferraria pronta para a miríade de narrativas em *Wake*. Esse é o tipo de ambiente criativo que a “obliteração”, descrita em *Stephen Herói*, teria apresentado se o romance fosse capaz de produzir o tipo de carnavalização que vemos em Shem. A disposição em aceitar qualquer coisa é notavelmente, também, o que produz o gigantismo de *Wake* – pois não basta conhecer todos os idiomas, alusões clássicas, canções folclóricas e referências históricas. Também é preciso estar ciente, por exemplo, de que o monumento ao cirurgião de Dublin, Sir Philip Crampton, tem bebedouros anexados e que, em novembro de 1922, o periódico *Leader* publicou uma linha com os dizeres: “Srs. do Ministério Provisório do Governo” (MCHUGH, 2006, p.178)⁶¹. A minúcia das alusões nos leva de volta à comparação da “física atômica” de Heidegger, em que, ao encontrar o minúsculo, tomamos consciência do gigantismo do mundo. Entretanto, é claro que, para que esse processo funcione, Joyce deve estar disposto a incluir tanto o alto quanto o baixo, para citar, “na boca da população que se arrastava” (JOYCE, 2012, p.23), ao invés de simplesmente descrevê-la. Em *Stephen Herói*, isso simplesmente não ocorre.

No famoso capítulo O Grande Inquisidor, em *Os Irmãos Karamazov*, nós encontramos, talvez, o uso mais contraintuitivo de polifonia no corpo de trabalho de Dostoiévski: uma polifonia obtida através de um monólogo. O capítulo inicia com a segunda vinda de Cristo, que ocorre em Sevilha durante a Inquisição Espanhola. Após realizar alguns milagres, Jesus é preso e trancado em uma cela onde é visitado pelo inquisidor que explica, por fim, por que a igreja optou por abandonar seus ensinamentos. No final do discurso, Jesus, sem dizer nada, simplesmente se levanta e beija o inquisidor antes de sair da cela. O que é interessante aqui é a ausência de discurso por parte de Jesus. Dentro da narrativa, ele literalmente é o filho de Deus e, portanto, é tão “sagrado” quanto um autor poderia tornar uma

⁵⁹ Texto fonte: “decomposed Lewis’s argumentation. He jotted down fragments that must have seemed to him to be potentially useful [...] [and] show[ed] strikingly little interest in the rest of Lewis’s argumentation”.

⁶⁰ Texto fonte: “the obliteration of the original context creates opportunities for new associations”.

⁶¹ Texto fonte: “Messrs. the Provisional Government Ministry”.

personagem. Se suas ações fossem nada menos que completamente ambíguas, e ele tivesse dito uma única palavra, mil páginas de protesto do inquisidor seriam insuficientes. Pode-se considerar a evolução artística de Joyce, de *Stephen Herói a Ulysses*, como o processo para aprender essa lição. Um romance não é lugar para um messias, e se aparecer algum, deve permanecer em silêncio. Temos um eco da tendência messiânica de Dedalus em *Ulysses*, onde ele se lembra ironicamente de si como um “inflamado Columbano” (JOYCE, 2019, p.129)⁶². Porém, esse tipo de autorreflexão e autocrítica não está apenas ausente em *Stephen Herói*, mas também contradiz a lógica narrativa do livro, que propõe que Stephen nunca esteja errado. É nesse sentido que o entendimento usual de *Stephen Herói*, como sendo apenas um “rascunho” para *Um Retrato do Artista*, é totalmente insuficiente. Em vez disso, por um lado, permanece como uma espécie de híbrido fracassado entre o maximalismo de *Ulysses* e *Finnegans Wake*, e, por outro lado, a circunspeção de *Um Retrato do Artista* e *Dublinenses*. A obra é o resultado peculiar de um jovem escritor tremendamente talentoso que ainda não conquistou o controle total de suas habilidades. Se fosse o protagonista de um *romance*, Stephen Dedalus não poderia ser um Jesus Cristo: ao invés disso, ele deveria abandonar sua sacralidade e centralidade. Além disso, ao contrário de Tim Finnegan, quando ele foi, finalmente, posto para descansar em “Ítaca”, nunca mais pôde surgir novamente.

REFERÊNCIAS:

BARTH, J. A Few Words About Minimalism. In: BARTH, J. *Further Fridays: Essays, Lectures, and Other nonfiction*, 1984–94. Nova York: Little, Brown and Company, 1995a. p. 64-74.

BARTH, J. It's a Long Story: Maximalism Reconsidered. In: BARTH, J. *Further Fridays: Essays, Lectures, and Other nonfiction*, 1984–94. Nova York: Little, Brown and Company, 1995b. p. 75-88.

BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BAKHTIN, M. Epos e Romance. In: BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e Estética: A Teoria do Romance*. Tradução Aurora F. Bernardini *et al.* São Paulo: HUCITEC Editora, 2010. p.397-428.

⁶² Texto fonte: “fiery Columbanus”.

BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

BAKHTIN, M. As Formas do Tempo e do Cronotopo no Romance. In: BAKHTIN, M. *Teoria do Romance II: As Formas do Tempo e do Cronotopo*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018a. p. 11-237.

BAKHTIN, M. O Romance de Educação e Sua Importância na História do Realismo. In: BAKHTIN, M. *Estética da Criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2018b. p. 205-258.

BROWN, R. More 'Sherlockholmsing' in Joyce's *Ulysses*. *Notes and Queries* 55, n. 1, p. 66-68, 2008.

BUDGEN, F. *James Joyce and the Making of "Ulysses" and Other Writings*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

COLANGELO, J. The Grotesque Gigantic: Stephen Hero, Maximalism, and Bakhtin. *Joyce Studies Annual*, vol. 2014, p. 63-92, 2014. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/566406>. Acesso em: 28 dez. 2019.

CONLEY, T. *Joyce's Mistakes: Problems of Intention, Irony, and Interpretation*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.

DELVILLE, M.; NORRIS, A. *Frank Zappa, Captain Beefheart and the Secret History of Maximalism*. Cambridge: Salt Publishing, 2005.

ELLMANN, R. *James Joyce*. Oxford: Oxford University Press, 1959.

ERCOLINO, S. The Maximalist Novel. *Comparative Literature*, Durham, v. 64, n. 3, p. 241-256, 2012.

GRODEN, M. *Ulysses in Progress*. Princeton: Princeton University Press, 1977.

HEIDEGGER, M. The Age of the World Picture. In: HEIDEGGER, M. *The Question Concerning Technology and Other Essays*. Tradução William Lovitt. Nova York: Garland, 1977. p.115-154.

HEIDEGGER, M. A Origem da Obra de Arte. Tradução Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2004.

HULLE, D. V. *Manuscript Genetics, Joyce's Know-How, Beckett's Nohow*. Gainesville: University Press of Florida, 2008.

JOYCE, J. *Finnegans Wake*. London: Faber and Faber, 1964.

JOYCE, J. Ireland at the Bar. In: JOYCE, J. *Occasional, Critical, and Political Writing*. Editado por Kevin Barry. Oxford: Oxford University Press, 2000. p.145-148.

JOYCE, J. *Stephen Herói*. Tradução José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2012.

JOYCE, J. As Irmãs. *In: JOYCE, J. Dublinenses*. Tradução Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2013. p.7-15.

JOYCE, J. *Um Retrato do Artista Quando Jovem*. Tradução Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

JOYCE, J. *Ulysses*. Tradução Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SLOCUM J.; CAHOON, H. Foreword. *In: JOYCE, J. Stephen Hero*. Editado por Theodore Spencer, John J. Slocum e Herbert Cahoon. New York: New Directions, 1963.

KELLMAN, S. Telling It All: Pandictic Art. *South Central Review*, Atlantic City, v.6, n. 4, p. 1-10, 1989.

KERSHNER, R. B. *Joyce, Bakhtin, and Popular Literature: Chronicles of Disorder*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1989.

LACAPRA, D. *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*. Nova York: Cornell University Press, 1983.

MCCOURT, J. *The Years of Bloom: James Joyce in Trieste 1904–1920*. Dublin: Lilliput Press, 2000.

MCHUGH, R. *Anotations to Finnegans Wake*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2006.

MENDELSON, E. Encyclopedic Narrative: From Dante to Pynchon, *Modern Language Notes*, The John Hopkins University Press, v.91, n. 6, p.1267-1275,1976.

SENN, F. *Inductive Scrutinies: Focus on Joyce*. Editado por Christine O'Neill. Dublin: Lilliput Press, 1995.

BRIVIC, S. Joyce, Lyotard, and Art as Damnation. *James Joyce Quarterly*, Tulsa, v.41, n. 4, p. 701-717, 2004.

WINSTON, G. *Joyce and Militarism*. Gainesville, University Press of Florida, 2012.

Recebido em 30-03-2020

Aceito em 23-05-2020

Publicado em 02-07-2020