



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE

LUIZ HENRIQUE RAELE BRAGA

**AS METAMORFOSES DE JOYCE: O LABIRINTO E OUTROS SÍMBOLOS NA
OBRA *UM RETRATO DO ARTISTA QUANDO JOVEM***

Campo Grande/MS
2021

LUIZ HENRIQUE RAELE BRAGA

**AS METAMORFOSES DE JOYCE: O LABIRINTO E OUTROS SÍMBOLOS NA
OBRA *UM RETRATO DO ARTISTA QUANDO JOVEM***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: *Linguagem: Língua e Literatura*

Orientador: Prof. Dr. Ravel Giordano de Lima Faria Paz

Coorientador: Prof. Dr. Altamir Botoso

B794m Braga, Luiz Henrique Raele

As metamorfoses de Joyce: o labirinto e outros símbolos na obra *Um retrato do artista quando jovem* / Luiz Henrique Raele Braga. – Campo Grande, MS: UEMS, 2021.
79p.

Dissertação (Mestrado) – Letras – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, 2021.

Orientador: Prof. Dr. Ravel Giordano de Lima Faria Paz

1. Literatura irlandesa moderna 2. Símbolo 3. Mito I. Paz, Ravel Giordano de Lima Faria II. Título

CDD 23. ed. - 801.95

LUIZ HENRIQUE RAELE BRAGA

**AS METAMORFOSES DE JOYCE: O LABIRINTO E OUTROS SÍMBOLOS NA
OBRA *UM RETRATO DO ARTISTA QUANDO JOVEM***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: *Linguagem: Língua e Literatura*

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Ravel Giordano de Lima Faria Paz (Presidente)
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dr. Caetano Waldrigues Galindo
Universidade Federal do Paraná/UFPR

Prof. Dr. Daniel Abrão
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dr. Volmir Cardoso Pereira
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dr. Fábio Dobashi Furuzato
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Campo Grande/MS, 13 de agosto de 2021.

Este trabalho é dedicado aos meus palindramores Anna e Ana, e ao meu querido Dudu.

AGRADECIMENTOS

Muitos rostos, muitas luzes, muitas ideias, muitos encontros... Mas há que se resumir os agradecimentos, para que eles não devorem a dissertação antes de ela surgir, mais adiante.

Agradeço aos meus colegas e professores do Mestrado da UEMS – vocês estavam presentes quando meu sonho de estar na Academia começou a tomar forma, naquelas manhãs de 2018, nas aulas e seminários; aos meus amigos/irmãos Gabriel Lima Leal, pelas palavras que foram preciosos podcasts sobre poesia, teoria literária e metodologia científica, e Oslei Bega, por me inculir a curiosidade e o amor pela filosofia; aos amigos e professores Daniel Abrão e Volmir Pereira, possuídos por vasta cultura, modelos de acadêmicos, e que me deram sugestões valiosíssimas para este trabalho.

Aos amigos/irmãos Fábio Melges e André Luís Moraes de Oliveira que, antes de mim, desbravaram as sendas do mestrado acadêmico e, portanto, me inspiraram a seguir os mesmos passos, sempre acompanhado de suas ideias e conselhos.

A Caetano W. Galindo, cujas traduções de Joyce me levaram à Academia e a querer viver de e na literatura.

Ao meu padrinho Ricardo Fasti, pelo grande estímulo e pela leitura minuciosa deste texto.

A Nelise Pereira da Silva Pacheco, Luciano Chacha e Henrique Komatsu, seja pela troca de experiências, seja pelas conversas e pelas leituras desta dissertação quando ela era apenas um projeto e, posteriormente, um artigo.

Aos orientadores Ravel Giordano Paz e Altamir Botoso, sem os quais eu não completaria esta travessia. Este trabalho é nosso. Vocês são inesquecíveis, tanto pela sua inteligência quanto pela sua bondade, e é muito bom tê-los como amigos.

Aos confrades Herbert Covre Lino Simão e Carlo Fabrizio Campanile Braga, da Sociedade Literária James Joyce de Campo Grande/MS, anualmente responsável pelo nosso querido Bloomsday.

Aos meus amigos e amigas, que também são meus irmãos e irmãs: Rose Boldori, Sandra Souza, Nazira Scaffi, Carla Pedroso, Pedro Henrique Souza, Michelle Carneiro Sartori, Gustavo Menezes Espíndola, Maysa Yazbek, Gabriel Chelis, Dani Yanaze, Gustavo Tonani, Felipe Gonçalves Calvoso, Izabela Queiroz, Marcel Ribeiro, Marcos Favero, Gabriela Iunes, Reberson Alexandre, Isabela Palmeira, Ítala Bonassini, Leonardo Schmidt, Camila Nham, Biola Brandão, Kaoye Oshiro, Carolina Rodi, Frederico Ribeiro, Marçal Machado, Otávio Ribeiro, Hugo Henrique Souza e Tamily Okumoto – vocês torceram por mim desde o início, quando o mestrado me era somente desejo; sempre me dedicavam, a cada encontro, nem que

fosse só uma perguntinha acanhada: “–Luiz, e o mestrado?”, e isso fez/faz toda a diferença. Vocês todos/todas são especiais, estrelas na minha memória.

À minha família, pelo apoio consistente em muito carinho durante todo esse período de escrita.

A Anna Theresa, minha mulher, com quem compartilhei possibilidades, medos, reformas textuais, apagamentos de parágrafos, reescrituras, regozijos (*rejoyses*), descobertas, encantamentos. Momentos.

Há um cio vegetal na voz do artista.
Ele vai ter que envesgar seu idioma ao ponto
de alcançar o murmúrio das águas nas folhas
das árvores.

Não terá mais o condão de refletir sobre as
coisas.

Mas terá o condão de sê-las.

[...]

Ele terá que envesgar seu idioma ao ponto de
enxergar no olho de uma garça os perfumes do
sol.

Manoel de Barros, *Retrato do artista quando coisa*.

BRAGA, Luiz Henrique Rael. *As metamorfoses de Joyce: O labirinto e outros símbolos na obra Um retrato do artista quando jovem*. 2021. 79f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2021.

RESUMO

A obra *Um retrato do artista quando jovem*, escrita por James Joyce e publicada em 1916, é um dos marcos da prosa em língua inglesa do século XX, principalmente no campo do *Bildungsroman*. Acompanhando o desenvolvimento intelectual de seu protagonista, Stephen Dedalus – alter-ego de Joyce –, a narrativa se inicia com o personagem ainda criança, e termina quando Stephen alcança o início de sua maturidade, ou seja, quando descobre sua vocação de artista, ou, mais especificamente, de poeta. A presente dissertação buscará analisar alguns dos símbolos identificados no romance, principalmente o do labirinto do inventor Dédalo, e como a referida figura mítica acaba por influenciar a própria estrutura da narrativa. Iniciar-se-á por uma breve exposição da obra, para depois identificar a assimilação do poeta latino Ovídio – que cantou o mito ora em discussão na sua epopeia *Metamorfoses* – pelos escritores modernistas (entre eles, Joyce) e, após, tentar compreender em que medida o mito do labirinto de Dédalo pode ser vislumbrado no romance (ao lado de outros mitos), fazendo-se o uso, para tanto, de aparato crítico, que é constituído pelos estudos de Gifford (1982), Ziolkowski (2005), Hayman (1964), Tindall (1978), Ellmann (1989), Levin (1959), Paris (1992), dentre outros.

Palavras-chave: Labirinto; *Um retrato do artista quando jovem*; Dédalo; *Metamorfoses*; Ovídio; Modernismo; James Joyce.

BRAGA, Luiz Henrique Rael. *Joyce's metamorphoses: The labyrinth and other symbols in the book A portrait of the artist as a Young man*. 79p. Dissertation (Academic Master in Letters). – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2021.

ABSTRACT

The novel *A portrait of the artist as a young man*, written by James Joyce and published in 1916, is one of the marks of prose in the 20th century English language, mainly in the field of *Bildungsroman*. Following the intellectual development of its protagonist, Stephen Dedalus - Joyce's alter ego -, the narrative starts with the character as a child, and ends when Stephen reaches the beginning of his maturity, that is, when he discovers his vocation as an artist, or more specifically, as a poet. The present dissertation aims to analyze some of the symbols identified in the novel, mainly that of the labyrinth of the inventor Daedalus, and how that mythical figure ends up influencing the very structure of the narrative. It will begin with a brief summary of the book, and then identify the assimilation of the latin poet Ovid - who sang the myth now under discussion in his epic *Metamorphoses* - by modernist writers (among them, Joyce) and, afterwards, try to understand to what extent the myth of the maze of Daedalus can be glimpsed in the novel (alongside other myths), making use, for that, of a critical apparatus, which consists of the studies by Gifford (1982), Ziolkowski (2005), Hayman (1964), Tindall (1978), Ellmann (1989), Levin (1959), Paris (1992), among others.

Keywords: Labyrinth; *A portrait of the artist as a young man*; Daedalus; *Metamorphoses*; Ovid; Modernism; James Joyce.

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| Introdução | 07 |
| 1. Um autorretrato do artista? | 11 |
| 2. O símbolo e a intertextualidade: ponderações | 18 |
| 2.1 <i>Símbolo e literatura</i> | 18 |
| 2.2 <i>Textos e intertextos</i> | 22 |
| 2.2.1 <i>A intertextualidade em Joyce – a ideia do “personagem-compósito”</i> | 25 |
| 3. As Metamorfoses: da antiguidade à modernidade | 29 |
| 3.1 <i>Ovídio, “o terceiro poeta”</i> | 29 |
| 3.2 <i>Metamorfoses modernistas</i> | 34 |
| 4. A simbologia presente em <i>Um retrato do artista quando jovem</i> | 43 |
| 4.1 <i>O labirinto e as asas</i> | 45 |
| 4.1.1 <i>O primeiro labirinto</i> | 47 |
| 4.1.2 <i>O segundo labirinto</i> | 51 |
| 4.1.3 <i>O terceiro labirinto</i> | 52 |
| 4.1.4 <i>O quarto labirinto</i> | 54 |
| 4.2 <i>As figuras do Minotauro e da vaca</i> | 57 |
| 4.3 <i>Escapando do Minotauro e do labirinto</i> | 60 |
| Considerações finais | 65 |
| Referências | 68 |

Introdução

Enquanto isso, tu forjavas [...] a arma de tua arte, erigias teus árduos labirintos, infinitesimais e infinitos [...]

Borges, “Invocação a Joyce”, 1969.

Publicado em 1916, *Um retrato do artista quando jovem* aborda temas como religião, nacionalismo, política e relações familiares e sociais, bem como o amadurecimento de seu protagonista, Stephen Dedalus, em direção a uma independência artística e intelectual, sendo que este último elemento faz com que, por um lado, se atribua a ele a aura de romance de formação, ou *Bildungsroman* (KNAUSGÅRD, 2016, p. 12), e, por outro, haja quem diga ser ele justamente uma crítica ao romance de formação, já que este perpetuaria uma noção de herói que não se amolda à realidade da vida e da arte do século XX (DETTMAR, 2004, p. 17).

Sua trama se desenvolve por meio da fantasia, da percepção e da memória de Stephen (RIQUELME, 1990, p. 66) – uma espécie de narrativa de onisciência limitada à mente de um só personagem (CARVALHO, 1981, p. 7) –, que se inicia através da técnica narrativa do discurso indireto livre, com Dedalus ainda criança “e sem maiores recursos expressivos” (LACERDA, 2008, p. 19).

De fato, no início, a sintaxe é elementar, composta por orações coordenadas e uma quase total ausência de frases subordinadas, o que cria um efeito infantil de justaposição (LACERDA, 2008, p. 19) e se desenvolve até a juventude do herói, quando então atinge um grau maior de sofisticação.

Segundo o estudo de Caetano W. Galindo,

O desenvolvimento do personagem principal (o alter ego Stephen Dedalus) é o que justifica o amadurecimento da prosa, que de início é confusa como as primeiras lembranças de uma criança pequena e termina com a autossuficiência de um adolescente. (GALINDO, 2016, p. 15)

O tom autobiográfico também figura na obra, projeto fundamental para que o escritor recontasse justamente seu processo de amadurecimento como artista (LACERDA, 2008, p. 18): “se Stephen Dedalus, o personagem que se quer Criador, é ele mesmo uma criação de James Joyce, acontece então um curto-circuito que gera aquilo que em inglês se chama uma *self-fulfilling prophecy*, uma profecia que cumpre a si mesma” (DURÃO, 2008, p. 77), lembrando

que a narrativa “está construída sobre uma transcrição literal dos vinte primeiros anos da vida de Joyce” (LEVIN, 1959, p. 49).

Ainda a esse respeito, a ideia de Otto Maria Carpeaux sintetiza a referida mistura da vida do autor com a do mundo ficcional:

[...] se esse naturalista não podia aceitar a realidade da Irlanda, então devia rejeitá-la com violência; e isso aconteceu no romance autobiográfico *A Portrait of The Artist as a Young Man*, narrado com sutil arte simbolista, mas com tanta violência contra os jesuítas e o catolicismo irlandês que a obra só podia ser publicada depois de Joyce ter saído do país, vivendo no estrangeiro como *outlaw*. (CARPEAUX, 1984, p. 2.092)

Conforme Richard Ellmann, biógrafo de James Joyce, este, para escrever *Um retrato do artista quando jovem*, “mergulhou de volta em seu próprio passado, principalmente para justificá-lo, mas também para revelá-lo” (1989, p. 370). Como ele explicou a seu irmão Stanislaus, “somos o que fomos, e nossa maturidade é uma extensão de nossa infância” (ELLMANN, 1989, p. 370).

Até mesmo o tema do exílio encontra-se nas páginas de *Um retrato do artista*: Joyce, assim como Dedalus, decide escapar do inferno que era Dublin em 1902, para descobrir em Paris sua vocação de artista (PARIS, 1992, p. 95). Pois é justamente esta junção entre mito e exílio que surge como um dos enfoques cabíveis na referida obra: a presente investigação buscará estabelecer uma relação de intertextualidade entre a obra *Um retrato do artista quando jovem*, de James Joyce, e o clássico poema cosmogônico *Metamorfoses*, do poeta latino Ovídio, cuja biografia também é marcada pelo exílio¹.

Quando se fala numa possível ligação entre o modernista Joyce e a literatura clássica, tanto no âmbito acadêmico quanto fora dele, geralmente sobressaem comentários sobre sua *magnum opus*, *Ulisses*, publicada em 1922, ter sido elaborada utilizando-se da estrutura da *Odisseia* de Homero. Em outras palavras, há sempre a suspeita de que o liame entre James Joyce e o mundo clássico exaure-se no famoso périplo da personagem Leopold Bloom num único dia em Dublin, com o paralelo do herói mitológico Odisseu/Ulisses.

Contudo, em *Um retrato do artista quando jovem*, romance de Joyce imediatamente anterior àquele, não só sua epígrafe remete a um verso de uma das mais importantes obras

¹ Um decreto [do imperador romano] Augusto relega-o, em finais do ano oitavo, quando o poeta andava pelos cinquenta anos de idade, para Tomis, nas margens do mar Negro, na atual Romênia. Ainda hoje não se sabe mais do que aquilo que o poeta, de um modo evasivo, classificou de *carmen et error* para justificar a decisão do *Princeps*. Terá o imperador querido livrar-se da presença de um poeta cujos versos contrastavam com o seu programa restauracionista? Terá Augusto lido nas aventuras, na arbitrariedade e na crueldade dos deuses uma censura pessoal? (DIAS, 2017, p. 34-35).

clássicas do ocidente, as *Metamorfoses*, como também o nome de seu protagonista, Stephen Dedalus, é baseado na figura mítica de Dédalo, o arquiteto criador do labirinto de Creta, cantado por Ovídio no citado poema.

O que propõe o presente trabalho, portanto, é justamente averiguar em que medida o clássico poema integra o *Bildungsroman* joyceano, ousando extrapolar os dois paralelos mais evidentes – a epígrafe e o nome do protagonista – para abarcar outros elementos ovidianos que podem ser encontrados não só nos temas, como também na própria estrutura narrativa de *Um retrato do artista quando jovem*.

Assim, a principal figura do arcabouço mítico das *Metamorfoses* a ser analisada no contexto do romance de formação de Joyce é a do labirinto: a caminhada do herói Stephen Dedalus – *alter ego* do escritor – rumo à maturidade e ao encontro de sua verdadeira vocação é permeada de obstáculos, físicos e abstratos, que tentarão dissuadi-lo, tais como becos, corredores escuros, como também a igreja (e a doutrina jesuíta), a sociedade e a família.

Não obstante, outros símbolos que compõem o mito também serão identificados e estudados, como por exemplo os pássaros/asas, que remetem ao tema ovidiano de Ícaro, filho de Dédalo, com quem este tenta fugir de Creta voando com a ajuda de dois pares de asas coladas com cera; vale ressaltar que, no romance joyceano, Stephen também busca o exílio para concretizar sua tão almejada independência artística (e de pensamento).

A dissertação compor-se-á de quatro capítulos: o primeiro abordará a vida de Joyce, dado o caráter semiautobiográfico do romance em questão – o escritor, assim como sua personagem, teve uma educação jesuíta e exilou-se no continente europeu –, bem como a história da publicação de *Um retrato do artista quando jovem*.

O segundo trará uma discussão teórica a respeito de questões relacionadas ao símbolo e à intertextualidade, uma vez que tais elementos constituem a base das análises que serão realizadas nesta pesquisa.

O capítulo terceiro tratará das *Metamorfoses* em si, como forma de apresentação geral de seu estilo e dos principais mitos que as compõem e buscará demonstrar a assimilação das *Metamorfoses* pelo movimento modernista de expressão inglesa, limitando-se a abordar, além de Joyce, os poetas T.S. Eliot e Ezra Pound, como forma de contextualizar o uso do poema clássico no início do século XX.

Por fim, no quarto capítulo a análise será a da obra selecionada para o estudo da dissertação, à luz de uma fortuna crítica direcionada às analogias para com o poema ovidiano, conforme exposto acima, e que se pautará pelos estudos de Ellmann (1989), Gifford (1982), Paris (1992), Tindall (1960, 1978), Hayman (1964), Ziolkowski (2005), Sullivan (2008), entre

outros. A metodologia científica aplicada foi a da pesquisa bibliográfica - feita, quase inteiramente, através de obras críticas de autores anglófonos -, inserindo-se, portanto, na linha da historiografia literária.

1. Um autorretrato do artista?

Stephen é o Joyce que Joyce imagina.

Jacques Lacan, 1975-1976.

[...] Hombre funesto de claves nocturnas y cuerpo desnudo junto al río profundo de brillantes escupidas. Hombre de ojos anti-miopes exploradores de infinidad. Hombre de rostro en sombra y cuerpo genio abstracto. Hombre sin miedo de pluma en mano ni de ojos en ser ni sonrisa suprema [...].

Alejandra Pizarnik, “Dédalus Joyce”, 1955.

A última década do século XIX ouviu falar muito sobre voos. Os inventores andavam sonhando com planadores movidos pelo homem, e até mesmo por motores. Rotineiramente, modelos em funcionamento caíam de penhascos. O homem jamais voaria? Pois ele parecia estranhamente determinado a fazer isso. Em 1895, o pequeno “Jim” Joyce, então com treze anos, pode ter sido um dos estudantes que espiavam pela grade de ferro do Trinity College, em Dublin. O que mantinha os meninos magnetizados dia após dia era a visão de um homem de barba branca com cartola tentando levantar do chão com asas de morcego. Mas a maior altitude que o professor George Francis Fitzgerald alcançou foi a de quinze centímetros e, portanto, a história da aviação não o menciona. Mas no ano seguinte, na aula de latim no Belvedere College, a atenção do jovem Joyce foi atraída pela história de Dédalo em Ovídio (KENNER, 1991, p. 9-10).

Joyce, curiosamente, nunca recebeu honras na matéria de inglês na University College, e nem há evidências de que ele tenha sequer lutado por elas. No entanto, no ano de 1900 ele ganhou as honras de segunda classe em latim. Para a aprovação, ele foi obrigado a apresentar a tradução do Livro XIV das *Metamorfoses* de Ovídio, juntamente com *De Senectute et De Amicitia*, de Cícero. Esse material exigido para o exame em latim parece ter sido um teste mais respeitável do conhecimento de um estudante universitário do que as provas de inglês (SULLIVAN, 2011, p. 159)...

Segundo Parrinder (1984, p. 31), existe, por acaso, uma outra potencial fonte literária fascinante para o pseudônimo de Joyce que, se não foi conhecida pelo próprio escritor, pode ter sido conhecida por um de seus amigos. Trata-se de *A Modern Daedalus* (1885), um conto de aventura de ficção científica em que um jovem irlandês constrói para si asas e atravessa o mar

da Irlanda até Londres. Seria uma coincidência notável se Joyce nunca tivesse ouvido falar do livro.

Outro elemento que pode ter levado Joyce a seu interesse particular pelo mito dedálico foi a redescoberta do labirinto, por volta de 1900-1911 (FORTUNA apud STANCA, p. 158, 2019). Na Irlanda dos dias de Joyce, como já demonstrado acima, a tradição clássica era a base do sistema educacional. Os estudos clássicos incluíam literatura antiga, história, línguas, mitologia, filosofia, arqueologia e antropologia. Nessas circunstâncias, é fácil entender a empolgação do público acadêmico em abril de 1900, quando o *Times* de Londres informou aos leitores que Arthur Evans havia descoberto o antigo palácio de Minos. As escavações confirmaram detalhes do mito, com rituais baseados na adoração do touro, e Evans recebeu, entre outros, um diploma honorário da Universidade de Dublin.

Nessa época, Joyce estava em seu terceiro ano na University College, então ele poderia estar familiarizado com o nome de Evan e sua descoberta. A conquista de Evan foi popularizada nos dez anos seguintes em vários jornais e revistas, como a *Fortnightly Review*, na qual Joyce publicou sua crítica sobre Ibsen em 1900. No inverno de 1902-1903, sob os auspícios da *Royal Society*, o palácio londrino Burlington House exibiu a coleção de arte cretense de Evan. Joyce estava em Londres por um dia a caminho de Paris (1º de dezembro de 1902) para ver o poeta também irlandês William Butler Yeats e Arthur Symons (FORTUNA apud STANCA, p. 159, 2019).

Daidalos em grego significa "trabalhado astuciosamente". O fabuloso artífice com esse nome era, assim, conhecido por três realizações astutas, todas elas narradas no canto VIII das *Metamorfoses*: primeiro, a rainha Pasífae de Creta, esposa do rei Minos, não ficaria satisfeita até que aprendesse como era acasalar-se com um touro. Então Dédalo inventara uma vaca de madeira, de dentro da qual ela poderia se oferecer ao animal. Assim ela deu à luz um monstro, o Minotauro, e Dédalo em seguida planejou um labirinto dentro do qual ele poderia ser confinado. Como um compartilhador de segredos perigosos, ele escapou do labirinto com sua grande invenção, o par de asas. Daí o verso "*Et ignotas animam dimittit in artes*", que lemos no latim de Ovídio na epígrafe de *Um retrato do artista quando jovem*: "Então ele voltou sua mente para as artes desconhecidas", que representaria o momento em que ele decidiu decolar (KENNER, 1991, p. 10).

É importante lembrar, ainda, que na abertura de *Ulisses* diz o personagem Buck Mulligan a Stephen: "Esse teu nome absurdo, um grego antigo!"² (JOYCE, 2012, p. 98): O

² *Your absurd name, an ancient Greek.* (JOYCE, 1952, p. 1)

lendário Dédalo não foi apenas um pioneiro da aviação, mas também da engenharia genética. Como dito acima, ele construíra a engenhoca de madeira que permitiu Pasífae acasalar-se com um touro e assim dar à luz o Minotauro. Joyce, porém, presta pouca atenção a esse aspecto da lenda. O "fabuloso artífice" que ele toma como homônimo é, especificamente, um aviador, como por exemplo mostra a "epifania"^{3 4} de Stephen na praia de Dollymount em *Um retrato do artista quando jovem*, na qual ele enxerga um "homem-falcão voando em direção ao sol sobre o mar" (PARRINDER, 1984, p. 31).

Agora, uma sequência de eventos merece nossa atenção: em 17 de dezembro de 1903, o antigo sonho dedálico foi, enfim, realizado. Em Kitty Hawk, na Carolina do Norte, o ar fluiu sob as asas feitas astuciosamente em madeira e lona por dois técnicos em bicicletas. Um pequeno e estranho motor de arremesso içou Orville Wright, enquanto seu irmão Wilbur agitava um chapéu em comemoração - existe até uma fotografia. Apenas três semanas depois, em Dublin, em 7 de janeiro de 1904, James Joyce, com menos de vinte e dois anos, assinou com um pseudônimo recém-criado, "Stephen Daedalus", em algumas páginas manuscritas com o título *Um retrato do artista* (KENNER, 1991, p. 10).

Em seu vigésimo segundo aniversário, em 2 de fevereiro daquele mesmo ano, Joyce adotou o título *Stephen Herói* para o romance autobiográfico que ele vinha escrevendo (PARRINDER, 1984, p. 30) a partir dos citados manuscritos (DETTMAR, 2004, p.15), sendo que algumas versões anteriores das histórias de *Dublinenses*⁵ foram publicadas na revista *The Irish Homestead* sob aquele mesmo pseudônimo. A adoção por Joyce desse nome estranho (a grafia foi posteriormente alterada para Dedalus) representa um momento decisivo em seu desenvolvimento artístico (PARRINDER, 1984, p. 30). A narrativa de *Stephen Herói* foi, após,

³ A palavra "epifania", de origem grega, "*epifaneia*" – derivada do verbo "*fainein*", "trazer", "vir à luz", "revelar" – significa "aparição", "revelação", "manifestação" (Walter W. Skeat, *An Etymological Dictionary of the English Language*). Em sua encarnação pré-helenística, o termo "epifania" significava, mais profana ou prosaicamente, a "aparência externa de um corpo ou objeto" (Verity Platt, *Facing the Gods*, p. 21). Na cultura helenística, "epifania" passou a significar a aparição ou manifestação de uma divindade aos mortais (TADEU, 2018, p. 113).

⁴ De acordo com Affonso Romano de Sant'Anna (1996, p. 244), "[a] questão da epifania (epiphaneia) pode ser compreendida num sentido místico-religioso e num sentido literário. No sentido místico-religioso, a epifania é o aparecimento de uma divindade e uma manifestação espiritual – e é nesse sentido que a palavra surge descrevendo a aparição de Cristo aos gentios. Aplicado à literatura o termo significa o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação. É a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita da consciência dos figurantes, e a grandiosidade do êxtase pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve o personagem. Ainda mais especificamente em literatura, a epifania é uma obra ou parte de uma obra onde se narra o episódio da revelação."

⁵ Escrito cerca de dez anos antes de sua publicação [que ocorre em 1914], traz 15 contos, quase todos curtos. As personagens que povoam essa Dublin de papel são rebaixadas e frívolas. Na sua maioria, os contos se debruçam sobre pequenos dramas e todas as personagens são potencialmente anônimas; são tipos, em certa medida, ou um hipertipo formado por múltiplas qualidades particulares, "o dublinense" (PEREIRA, 2008, p. 13).

remodelada e (bastante) encurtada para então surgir *Um retrato do artista quando jovem*, processo este que durou dez anos (ELLMANN, 1989, p. 189).

De fato, em carta endereçada a Harriet Shaw Weaver⁶, sua editora inglesa (KENNER, 1997, p. 303) e uma das responsáveis pela publicação, em 1913, na ousada revista *The Egoist*⁷, de episódios do referido romance (MEDEIROS, 2018, p. 19), datada de 8 de novembro de 1916, Joyce diz: “Comecei esse romance com anotações antes de deixar a Irlanda e o concluí em Trieste em 1914” (JOYCE, 2018, p. 39), empreitada esta que, ao que parece, não teria sido exitosa caso não recebesse ele as bênçãos não só da já mencionada *patron*⁸, mas também do poeta Ezra Pound⁹, conforme podemos conferir na mesma missiva:

O sr. Pound escreveu para Trieste em 1913 me oferecendo a sua ajuda. Ele levou o manuscrito do meu romance para *The Egoist* onde ele foi publicado em série (de fevereiro de 1914 a setembro de 1915). Ele também se empenhou para a sua publicação na América e na Inglaterra. [...] Assim, não fosse por sua ajuda cordial e pela iniciativa da senhorita Weaver, editora do *The Egoist*, aceitando *Um retrato do artista* depois de ele ter sido recusado por todos os editores, meu romance ainda não teria sido publicado. (JOYCE, 2018, p. 40)

Publicado, enfim, em forma de livro, no ano de 1916 pelo editor americano B. W. Huebsch, *Um retrato do artista quando jovem*, como seu antecessor, *Stephen Herói*, narra a vida de um artista, Stephen Dedalus, desde sua infância, através de sua educação primária, secundária e universitária, até a véspera de sua partida da Irlanda. Ao contrário de *Stephen Herói*, no entanto, Joyce evita as restrições do naturalismo ao não tentar um relato sequencial detalhado da vida de Stephen. Em vez disso, apresenta incidentes epifânicos, dividindo a ação em episódios distintos com uma narrativa que se move abruptamente de capítulo em capítulo e

⁶ “[...] a inglesa Harriet Shaw Weaver (1876-1961) [...] foi muito mais do que a sua editora. Weaver tornou-se sua benfeitora e amiga fiel, com quem Joyce discutia a sua obra e a quem o escritor revelava seus conflitos pessoais e familiares” (AMARANTE, 2018, p. 9). “Em 1923 [...] Weaver soube dos primeiros passos do novo livro de Joyce, ainda sem título, que viria a ser *Finnegans Wake*. [...] A nova obra de Joyce, contudo, [a] deixou atordoada e nem sempre suas considerações agradavam a Joyce” (AMARANTE, 2018, p. 15).

⁷ “[...] o *Retrato do artista quando jovem* é publicado, em forma de seriado, entre 2 de fevereiro [de 1914] e setembro do ano seguinte [...] na revista *The Egoist*, então dirigida por Dora Marsden (mais uma vez graças aos bons augúrios de Ezra Pound, que qualificara a prosa de James Joyce como de “primeira linha, no nível de Henry James e de Joseph Conrad”) (MIRANDA, 2008, p. 11).

⁸ Aos poucos a srta. Weaver foi se revelando como mais do que somente uma boa “missionária”. Por meio de seus advogados, destinou anonimamente a Joyce 200 libras, como doação espontânea, as quais deveriam lhe ser entregues em quatro parcelas. Joyce conjecturou inicialmente que o seu benfeitor pudesse ser um homem, conforme deixou expresso na carta que lhe enviou, datada de 6 de março de 1917. (MEDEIROS, 2018, p. 19-20).

⁹ Assim, até a morte de Joyce, os dois homens se escrevem e se veem sem que se possa dizer que o encontro entre eles tenha ocorrido noutra lugar a não ser nas obras que escrevem isolados um do outro – ainda que, no princípio, era Pound quem guiava e corrigia os escritos de Joyce para *The Egoist* (ROCHE, 1969, p. 70).

mesmo de cena em cena, deixando ao leitor a obrigação de fazer as conexões entre elas. (FARGNOLI; GILLESPIE, 1995, p. 181).

A história diz respeito à crescente alienação de Stephen do ambiente social inflexível que ameaça enrijecer e circunscrever a imaginação do jovem artista. A narrativa registra cuidadosamente sua desilusão progressiva com as instituições centrais da sociedade católica irlandesa: a família, a Igreja e o movimento nacionalista. Em uma sequência de capítulos habilmente orquestrada, Stephen sucessivamente passa a ver cada instituição como uma força opressora e inibidora e, como resultado, ele se volta com determinação crescente para a arte (FARGNOLI; GILLESPIE, 1995, p. 181).

A questão de se tratar ou não de uma autobiografia rende muitas interpretações. Segundo o também escritor e amigo de Joyce, Italo Svevo (MIRANDA, 2008, p. 9), o perigo que sua grande virtuosidade o fazia correr foi conjurado pelo benévolo destino que o levou, desde o começo de sua carreira, a contar sua juventude em *Um retrato do artista quando jovem* (SVEVO, 1969, p. 40). Svevo, embora afirme não se tratar de uma biografia inteiramente verdadeira, diz que quando um “artista se lembra, ele está logo criando. Mas a sua pessoa, que todavia continua a ser a mola da criação, é um dos elementos mais importantes e mais próximos do mundo, e a virtuosidade não consegue falseá-la” (SVEVO, 1969, p. 40).

Tratando ainda sobre esse assunto, acrescenta o escritor triestino acerca da relação Dedalus-Joyce:

Talvez tenha deslizado também para Dedalus alguma outra pessoa. Mas ele está tão bem fundido, tão inteiro que é impossível descobrir em sua imagem as juntas da peça acrescentada, como se fosse um trabalho de marcenaria. No entanto, é a autobiografia de Joyce artista. Se ele não era assim, é preciso acreditar que na mesma época em Dublin se escondia um outro artista da mesma envergadura, coisa de que duvido muito. A própria novidade da obra é fazer o leitor sentir que assiste à evolução de um artista, e de um artista importante. Toda a tragédia do livro reside nessa dúvida: nessas circunstâncias, conseguirá o artista emitir seu sopro poderoso ou morrerá estrangulado? Aliás, os primeiros escritos que Joyce publicou tiveram por assinatura Stephen Dedalus. É uma confissão. (SVEVO, 1969, p. 41)

Gilbert Highet, por sua vez, registra que na referida obra Joyce teria se autorretratado como jovem, utilizando-se de figuras simbólicas e míticas (HIGHET, 1986, p. 315) e atribuindo a si mesmo o nome de Stephen “por ter recebido sua educação universitária em *St. Stephen’s Green*, e Dedalus em memória do inventor mítico [pois] Joyce sentia muito profundamente esse mito” (HIGHET, 1986, p. 315, tradução nossa). Segundo o referido estudioso, “as últimas palavras do diário com que termina o *Retrato* são uma invocação ao ‘velho pai, velho artífice’ para que o ajude a sair de Dublin e a lançar-se ao desconhecido, e sua epígrafe é uma citação

de uma das versões que faz Ovídio desta lenda” (HIGHET, 1986, p. 315, tradução nossa), o que remete ao próprio exílio do escritor, iniciado em 1904¹⁰ (ARANTES, 1999, p. 15).

Em relação à importância da obra de Ovídio para os escritos de Joyce, Gilbert Highet (1986, p. 316, tradução nossa) tece as seguintes observações:

Dédalo era o explorador de “artes ignotas” a quem ele desejava emular. A concepção de seu *Ulisses* e seu *Finnegans Wake* em Dublin era, para ele, o equivalente aos inventos de Dédalo. E não somente por sua novidade, mas também pela sua natureza, pois Dédalo não foi somente o construtor do Labirinto, com o qual se pode comparar os dois vastos livros de Joyce por seu hermetismo e complexidade, mas também o construtor de asas com as quais escapa de uma prisão em uma ilha. As asas de Joyce foram o talento que o tirou de Dublin, e a imaginação que o elevou, pelo menos durante um tempo, por sobre o sórdido mundo cotidiano.

Richard Ellmann, na biografia *James Joyce*, se por um lado assevera que o escritor, aos 21 anos, tenha descoberto que “podia tornar-se artista escrevendo sobre o processo de tornar-se artista” (ELLMANN, 1989, p. 189), por outro, cita passagens na obra ora em estudo que desmentem esse caráter de fidelidade à vida real. O biógrafo, utilizando como fonte os registros de Conglows, uma das escolas onde Joyce estudou, menciona que seu “livro dos Castigos” indica “que o relato de Joyce dos dias de escola de Stephen, na medida em que se baseava nos seus próprios, foi bastante ficcional” (ELLMANN, 1989, p. 50). Além disso, Joyce teria retratado Stephen “como mais inocente do que ele próprio, com capacidade de tornar a ‘corrupção’ de seu herói mais dramática quando ocorre mais tarde” (ELLMANN, 1989, p. 50), e também mais infeliz do que si mesmo, segundo a recordação de seu irmão, Stanislaus (ELLMANN, 1989, p. 46).

Ainda, Kevin Sullivan (2011, p. 41-42, tradução nossa, grifo nosso), que investiga os anos estudantis de Joyce em seu livro *Joyce among the jesuits* (“Joyce entre os jesuítas”), considera estar “claro, hoje, que o primeiro capítulo de *Um retrato* não é um registro de eventos lembrados na maturidade; é a recordação *imaginativa* de uma série de impressões imediatas gravadas na sensibilidade de um garotinho”.

¹⁰ Após uma tentativa de se distanciar de Dublin, estudando em Paris entre 1902 e 1903, mas retornando por ocasião da morte da mãe em 1903, Joyce, por fim, pareceu encontrar a oportunidade de partir de vez em 1904: um emprego como professor de inglês na escola Berlitz de Trieste, cidade que então pertencia ao Império Austro-Húngaro. E convenceu Nora Barnacle, com quem acabara de iniciar o relacionamento de toda uma vida, a acompanhá-lo. Aos 22 anos de idade, Joyce disse adeus a seu país e saudou um futuro incerto no continente europeu, convencido de que libertaria a mente e a imaginação libertando-se da provinciana terra natal. (ARANTES, 1999, p. 15)

Pode-se dizer, assim, que o romance *Um retrato do artista quando jovem* possui elementos autobiográficos, porém não se resumiria apenas a memórias da vida do escritor; sobre essa questão, afirma Harry Levin (1959, p. 46, tradução nossa), em sua obra *James Joyce*:

A história do romance realista mostra que a ficção tende à autobiografia. A exigência de maiores detalhes psicológicos e sociais, não pode satisfazê-la o romancista se não utilizando sua própria experiência. Todas as forças que o isolam obrigam-no a concentrar seu olhar em si mesmo. Chega a ser seu próprio herói e começa a relegar seus demais personagens para o pano de fundo.

Conclui-se, portanto, que seu protagonista seria na verdade uma persona através da qual Joyce pôde identificar seu eu artístico (GABLER, 2018) ou, na observação de Jacques Lacan (2007, p. 67), em seus seminários dos anos de 1975 a 1976 dedicados ao escritor, “Stephen é Joyce na medida em que decifra seu próprio enigma”.

Antes, pois, de partirmos para uma análise mais aprofundada sobre a forma com que Joyce/Stephen “voltou sua mente para artes desconhecidas” em *Um retrato do artista quando jovem* e sua ligação para com as representações trazidas no poema ovidiano – tema central do presente trabalho –, faremos a seguir, a título de fundamentação teórica, uma abordagem crítica acerca do símbolo literário e do conceito de intertextualidade.

2. O símbolo e a intertextualidade: ponderações

Os estudos coletados sobre a simbologia operante em *Um retrato do artista quando jovem*, que serão analisados no capítulo IV do presente trabalho, restringem-se às figuras contidas nas *Metamorfoses* e que foram identificadas na obra de Joyce. Vale dizer: as representações trazidas no poema de Ovídio serão o ponto de partida para a investigação de situações integrantes da narrativa joyceana, como forma de expandir seus significados. Haverá, assim, a tentativa de identificação de pontos convergentes entre diversos estudiosos de *Um retrato do artista quando jovem*, fazendo surgir daí o que se poderia denominar de símbolos. Para tanto, inicialmente, torna-se necessária a noção de *símbolo literário* e seus métodos de abordagem de trabalhos de prosa ou poesia, exposição essa a que se destinará o presente capítulo, através de reflexões de Todorov, Hansen, Tindall, entre outros.

No que diz respeito à intertextualidade, tal processo de produtividade do texto literário será exposto a partir de suas raízes, com as proposições inaugurais de Julia Kristeva e perpassando por Tiphayne Samoyault, Laurent Jenny, mas abordando-se também estudos brasileiros mais recentes, como os de Sandra Nitrini, Leyla Perrone-Moisés e Tania Franco Carvalhal. A questão da “influência”, tão cara à citada teoria, também será brevemente discutida, utilizando-se para tanto o aparato crítico de Jorge Luis Borges, Arthur Nestrovski, José Luis Jobim, T. S. Eliot e outros.

Justifica-se a presença de tais contribuições críticas na presente dissertação com base na hipótese de assimilação/retomada do poema ovidiano pelo texto de Joyce.

2.1 Símbolo e literatura

Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível.

Ezra Pound, *ABC da Literatura*, 1934.

Jung (2008, p. 18), em seu ensaio “Chegando ao inconsciente”, afirma, acerca do símbolo: “o que chamamos símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida cotidiana, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional”. E prossegue:

Assim, uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem tem um aspecto “inconsciente” mais amplo, que nunca é precisamente definido ou inteiramente explicado. E nem podemos ter esperanças de defini-lo ou explicá-lo. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance da nossa razão. A imagem de uma roda pode levar nossos pensamentos ao conceito de um sol “divino” mas, neste ponto, nossa razão vai confessar a sua incompetência: o homem é incapaz de descrever um ser “divino”. Quando, com toda a nossa limitação intelectual, chamamos alguma coisa de “divina”, estamos dando-lhe apenas um nome, que poderá estar baseado em uma crença, mas nunca em uma evidência concreta. (JUNG, 2008, p. 19)

Por seu turno, Elfes (2019) pondera que “símbolo seria [...] tudo aquilo que representa outra coisa por manter com ela uma relação de analogia, isto é, de semelhança: tem algo em comum com o representado e algo — ou muito — de diferente”, daí sua distinção para com o sinal, cuja conexão com o representado é mais fraca e externa (ELFES, 2019). Em outras palavras, a diferença existente entre um sinal e um símbolo reside no fato de que aquele é sempre menos do que o conceito que ele representa, enquanto este significa sempre mais do que o seu significado imediato e óbvio (JUNG, 2008, p. 64), o que ecoa também na definição proposta por João Adolfo Hansen (1986, p. 112), para quem “o símbolo é [...] expressão do geral ou universal no particular”.

A referida “abertura” inerente ao símbolo é ainda mais bem expressada no seguinte excerto:

Os símbolos [...] são produtos naturais e espontâneos. Gênio algum já se sentou com uma caneta ou um pincel na mão dizendo: “Agora vou inventar um símbolo”. Ninguém pode tomar um pensamento mais ou menos racional, a que chegou por conclusão lógica ou por intenção deliberada, e dar-lhe forma “simbólica”. Não importa de que adornos extravagantes se ornamente uma tal ideia – ela vai manter-se apenas um sinal associado ao pensamento consciente que significa, e nunca um símbolo a sugerir coisas ainda desconhecidas. (JUNG, 2008, p. 64)

O símbolo é, portanto, “muito mais do que um simples signo ou sinal: [ele] transcende o significado e depende da interpretação que, por sua vez, depende de certa predisposição” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 18). É importante ponderar que, embora Jung não se refira necessária ou propriamente ao símbolo literário – sendo que na literatura, em geral, os processos simbólicos são mais passíveis de controle e determinação pela consciência autoral –, a abertura identificada por ele também se aplica, ao menos em parte, ao uso de símbolos em textos literários.

Recorrendo agora à etimologia, é bastante curiosa a que se aplica à palavra ora em estudo:

O grego *sýmbolon* deriva do costume, bastante difundido na antiguidade, de partir em dois um objeto — um anel, um sinete ou um bastão, por exemplo — de tal forma que as duas metades servissem de sinal de reconhecimento mútuo para hospedeiros, mensageiros, as partes de um contrato ou os representantes delas. Mostrar a parte complementar, fazer a união das metades — indicada pelo verbo *symballo* –, dava direito à hospitalidade, a fazer cobranças, a receber uma mercadoria que tivesse sido deixada em depósito, o que fosse. (ELFES, 2019)

Complementando as colocações acima, é relevante destacar que

Os símbolos eram também, para os gregos da Antiguidade, sinais de reconhecimento que permitiam aos pais reencontrar os filhos abandonados. Por analogia, estendeu-se o significado da palavra aos cupons, senhas, fichas que dão direito a receber soldos, indenizações ou víveres, e a todos os sinais de adesão, presságios e convenções. O símbolo separa e une, comporta as duas ideias de separação e de reunião; evoca uma comunidade que foi dividida e que se pode reagrupar. Todo símbolo comporta uma parcela de signo partido; o sentido do símbolo revela-se naquilo que é simultaneamente rompimento e união de suas partes separadas. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 21)

Dessa forma, também o símbolo literário, objeto do nosso estudo, parece exigir a união entre duas “metades”: uma delas é a apresentada pelo autor, a qual, por si só, não basta, devendo “encaixar” com a que o leitor já tem (ELFES, 2019); no leitor, “essas imagens despertam todo um conjunto de afetos e de interpretações que só em parte coincide com o do autor, e quanto ao resto é legítima ou inevitável elaboração pessoal, [havendo] vasto espaço para a subjetividade” (ELFES, 2019).

O poeta W. H. Auden dizia, acerca do símbolo literário, que ele “é sentido como tal antes de qualquer significado possível ser reconhecido conscientemente, ou seja, um objeto ou evento que é considerado mais importante do que a razão pode explicar imediatamente” (AUDEN apud TINDALL, 1960, p. 21, tradução nossa); segundo o poeta, “uma correspondência simbólica nunca é uma relação de ‘uma para uma’, mas sempre múltipla, e diferentes pessoas percebem significados diferentes” (AUDEN apud TINDALL, 1960, p. 21, tradução nossa).

Mais importante ou, pelo menos, mais imediato para nós é o poder do símbolo de reunir partes de uma obra literária a serviço do todo. Ora, o símbolo pode unir as coisas, mas devemos descobrir se ele une o autor e o leitor, estabelecendo assim uma comunicação entre eles. O problema do símbolo como comunicador é que, embora ele seja definido por ter a aparência de um objeto bem articulado, é indefinido naquilo que apresenta. Em primeiro lugar, o símbolo é uma analogia para algo indefinido e, em segundo lugar, nossa compreensão da analogia é comumente incompleta (TINDALL, 1960, p. 16).

Para que haja a comunicação, deve haver, conforme o crítico William York Tindall (1960, p. 17), referência à atualidade ou a algo aceito. O símbolo pode comunicar incorporando um sinal ou uma associação tradicional. Na medida em que tem significado no sentido de conter um signo, pode unir autor, leitor e fato, mas o significado é a parte menor do símbolo. A maior parte, permanecendo misteriosa, não traz nenhuma garantia de comunicação, pois a relação do autor com seu símbolo é frequentemente incompleta; portanto, o que se passa entre ele e o leitor acaba por ser menos completo ainda (TINDALL, 1960, p. 17).

Assim, o que o leitor obtém de um símbolo depende não apenas do que o autor colocou nele, mas da sensibilidade desse mesmo leitor e sua conseqüente apreensão do que está lá, sendo que a sensação de profundidade que o acompanha vem de uma penetração gradual, mas nunca final, de determinada simbologia (TINDALL, 1960, p. 17). As observações de T. S. Eliot sobre o poema parecem relevantes aqui: como um objeto independente, o texto/poema (ou símbolo) está entre o autor e o leitor, relacionado de alguma forma a cada um, mas a relação entre autor e objeto não é necessariamente semelhante àquela entre autor e leitor. Pode expressar o autor e sugerir ao leitor, mas a expressão e a sugestão não precisam coincidir (TINDALL, 1960, p. 17).

Por sua vez, o crítico inglês I. A. Richards considerava a poesia a forma mais elevada de comunicação, chegando a tal constatação ao reduzir o símbolo a signo. Pois se o símbolo, além do signo incorporado, tem pouco valor como comunicador entre o autor e o leitor, seu valor maior pode estar na comunicação entre ele (símbolo) e o leitor. O que é submetido ao leitor e o que ele recebe, entretanto, podem ser coisas diferentes. No entanto, o valor do símbolo para os leitores deve ser buscado nesta relação imperfeita (TINDALL, 1960, p. 17).

Desse modo, essa “imperfeição” parece estar na “verdadeira natureza da poesia”, expressão que Mazzari (2015, p. 284) atribui a Goethe, para quem

O procedimento simbólico converte o fenômeno em ideia, a ideia em uma imagem, e de tal modo que a ideia, na imagem, permanece sempre infinitamente ativa e inatingível, e mesmo pronunciada em todas as línguas, permanece contudo inexprimível. (GOETHE apud MAZZARI, 2015, p. 284)

Um texto, portanto, torna-se simbólico a partir do momento em que, por um trabalho de interpretação, descobre-se nele um sentido *indireto* (TODOROV, 2014, p. 22), ou seja, um poema ou uma obra em prosa é linguagem, mas é também *mais alguma coisa* – e justamente esse “algo mais” que é inexprimível pela linguagem, embora só possa ser alcançado por ela (PAZ, 2015, p. 48), pois “às vezes, alguma coisa quer se exprimir, às vezes, algum meio de expressão quer alguma coisa para servir” (VALÉRY, 1991, p. 218); dado que é, portanto, o

sentido “final” que conta acima de tudo, pouco se preocupará com o sentido “original” ou intenção do autor (TODOROV, 2014, p. 135).

Não se está querendo dizer que a intenção consciente do autor não deva ser levada em consideração – ela é apenas um dos elementos a serem observados na sua obra (DURÃO, 2008, p. 80). Como será abordado no capítulo 4, as hipóteses de leitura de um romance como *Um retrato do artista quando jovem* são múltiplas, justamente por ser ele permeado de símbolos cristalizados em objetos ou eventos da narrativa que foram interpretados de maneiras diferentes por cada um dos estudiosos ali mencionados; ou seja, cada leitura possui em si uma carga de subjetividade que faz com que surja a ideia de que algumas coisas podem escapar ao controle criador do próprio autor.

2.2 Textos e intertextos

Todo texto, escreve Barthes, “é um tecido novo de citações passadas” (BARTHES apud SAMOYAUULT, 2008, p. 23), sendo que, nas palavras de Julia Kristeva, “Todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA apud SAMOYAUULT, 2008, p. 16). A teoria da intertextualidade, concebida por Kristeva¹¹ em 1969 para designar o processo de produtividade do texto literário (CARVALHAL, 2007, p. 50) apoiando-se em proposições e reflexões de Bakhtin¹² (NITRINI, 2020, p. 157-158), sugere, em linhas gerais, que “em todo texto a palavra introduz um diálogo com outros textos” (KRISTEVA apud SAMOYAUULT, 2008, p. 18), aparecendo este então como o lugar de “uma troca entre pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir dos textos anteriores” (SAMOYAUULT, 2008, p. 18).

Para a pensadora búlgara,

a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto). [...] Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla (KRISTEVA, 1974, p. 64).

¹¹ É importante anotar que, para Terry Eagleton, “o escritor de língua inglesa que talvez exemplifique de maneira mais notável as teorias de Kristeva é James Joyce” (2019, p. 284).

¹² Bakhtin foi um dos primeiros formalistas russos que procuraram substituir a segmentação estática dos textos por um modelo segundo o qual a estrutura literária se elabora a partir de uma relação com outra. Isso só se tornou possível graças à sua concepção de “palavra literária”, entendendo-se por “palavra” a ideia de enunciado, no âmbito de uma ciência da linguagem, por ele chamada de translinguística. Esse conceito, ao lado de dois outros, “diálogo” e “ambivalência”, abriu caminho para se erigir a teoria da intertextualidade. (NITRINI, 2020, p. 158)

Sandra Nitrini (2020, p. 162) propõe que essa noção de “duplo” significa que “o texto literário é um duplo: escritura-leitura”; acerca da díade “escritura-leitura”, Tânia Franco Carvalhal (2007, p. 50-51) pondera que “o processo de escrita é visto, então, como resultante também do processo de leitura de um corpus literário anterior. O texto, portanto, é absorção e réplica a outro texto (ou vários outros)”, sendo que André Topia chega até mesmo a afirmar que “cada vez mais o texto literário se inscreve numa relação com a multidão dos outros textos que nele circulam” (TOPIA, 1971, p. 171).

Dessa forma, o texto literário se insere no conjunto dos textos, pois ele “é uma escritura-réplica de um outro (outros textos)” (NITRINI, 2020, p. 162); assim, ainda segundo Sandra Nitrini (2020, p. 162), “a linguagem poética é um diálogo de dois discursos. Um texto estranho entra na rede da escritura que o absorve, segundo leis específicas, ainda a serem descobertas”, e conclui:

A linguagem poética surge como um diálogo de textos. Toda sequência está duplamente orientada: para o ato da reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato da somação (a transformação dessa escritura). O livro remete a outros livros e, pelo processo de somação, confere a esses livros um novo modo de ser, elaborando assim a sua própria significação. Nessa perspectiva, o texto literário se apresenta como um sistema de conexões múltiplas, que poderíamos descrever como uma estrutura de redes paragramáticas. Kristeva chama de rede paragramática o modelo tabular (não linear) da elaboração da imagem literária, em outros termos, o grafismo dinâmico e espacial que designa a plurideterminação do sentido na linguagem poética. (NITRINI, 2020, p. 162-163)

Embora Julia Kristeva tenha pretendido desassociar a questão da intertextualidade da chamada crítica das “fontes” – ou seja, a questão da influência –, na verdade o conceito contribuiu para que ela fosse revigorada (CARVALHAL, 2007, p. 51), pois ele abala a velha ideia de influência e desloca o sentido de dívida antes tão enfatizado, obrigando a um tratamento diferente do problema (CARVALHAL, 2007, p. 51); isso culminou no conceito de intertextualidade proposto por Laurent Jenny, para quem “a intertextualidade não é uma adição confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos operado por um texto centralizador que mantém o comando do sentido” (JENNY apud NITRINI, 2020, p. 163).

A crítica à ideia de influência, pelo menos no campo dos estudos literários, é antiga. O crítico austríaco René Wellek, por exemplo, deu golpes misericordiosos no elemento *causalista* que permeava os estudos clássicos de fontes e influências, os quais, segundo ele, apenas raramente investigavam “o que estas relações devem indicar, a não ser que um escritor

conheceu e leu outro” (WELLEK apud CARVALHAL, 2007, p. 35-36); para o referido autor, as obras literárias não são como somas de possíveis sugestões mas sim “conjuntos em que a matéria-prima provinda de qualquer parte deixa de ser matéria inerte e é assimilada numa nova estrutura” (WELLEK apud CARVALHAL, 2007, p. 36).

Por sua vez, a professora brasileira Leyla Perrone-Moisés, para quem a crítica das fontes/influência dá apenas prova de erudição, já que se contentaria somente com o levantamento de traços comuns entre a obra e o modelo, numa visão meramente historicista (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 78-79), propõe como solução a este impasse a não utilização da citada crítica das fontes apenas para se “dizer de onde vem um pormenor, [mas sim], o que teria um verdadeiro interesse, *como* esse pormenor se integra no sistema da obra nova” (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 85, grifo nosso).

Vejamos, assim, de que maneira essa questão das fontes/influência adentrou o mundo da literatura, e de que forma ela é abordada na atualidade. Acerca da palavra “influência”, propõe Arthur Nestrovski (1992, p. 214) uma pequena introdução, no sentido de explicar como se deu sua utilização ao longo dos tempos, fora e dentro do campo literário:

[ela] vem do latim *influere*, “fluir para dentro”. Em seu sentido original, a influência é o fluxo de um fluido etéreo das estrelas, supostamente responsável pelas alterações do caráter e das ações humanas. Quando se diz, no dia a dia, que determinada pessoa, ao tomar uma decisão, se deixou influenciar por outra, é ainda o sentido medieval dos astrólogos que marca a nossa linguagem. É o mesmo caso quando se diz que determinado autor foi influenciado por outro. Subjacente a esta ideia está a noção de uma história linear e unidirecional da literatura, onde os autores mais antigos influenciam os mais modernos e onde grande parte da individualidade poética não é, no entanto, outra coisa senão a capacidade de se livrar da influência dos outros.

A ideia de T. S. Eliot acerca do tema era manifestamente diversa, como pode-se verificar em seu ensaio “Tradição e o talento individual”, publicado em 1919. Para o poeta, há uma ordem ideal das grandes obras de arte, a qual no entanto é “modificada pela introdução da nova obra de arte (da obra de arte realmente inovadora)” (ELIOT apud NESTROVSKI, 1992, p. 214).

De outro modo, “O ‘talento individual’ é a capacidade que tem o artista de reconstruir a tradição, através de sua própria obra. Paradoxalmente, são naquelas passagens mais individuais de seu trabalho que se revela a ‘afirmação de imortalidade dos poetas mortos’” (ELIOT apud NESTROVSKI, 1992, p. 214), pois “Todo poeta, quando tem força o bastante para ingressar no contínuo da literatura, altera o passado assim como se deixa determinar por ele” (NESTROVSKI, 1992, p. 215).

Por sua vez, diz Jorge Luis Borges (2007, p. 127) em “Kafka e seus precursores”, ensaio que compõe o volume *Outras inquisições*: “Certa vez planejei um exame dos precursores de Kafka”; seu argumento tornou-se, com o passar dos anos, bem conhecido: “tendo-se proposto identificar precursores de Kafka na história da literatura, o narrador só encontrará uma lista dispersa de nomes, sem nenhum elemento em comum exceto um certo tom kafkiano que os caracteriza a todos” (NESTROVSKI, 1992, p. 217).

De uma forma que parece absurda, fica claro que, na verdade, tais autores são descendentes de Kafka, e não seus precursores. Ao examinar, por exemplo, uma série de textos de escritores e filósofos como Zenon (ou Zenão), Han Yu, Kierkegaard, Leon Bloy e Lord Dunsany, os quais ele denomina “precursores” (JOBIM, 1992, p. 138), Borges chega à seguinte conclusão:

Se não me engano, as peças heterogêneas que enumerei se parecem com Kafka; se não me engano, nem todas se parecem entre si. Este último fato é o mais significativo. Em cada um desses textos reside a idiosincrasia de Kafka, em grau maior ou menor, mas se Kafka não tivesse escrito, não a perceberíamos; ou seja, ela não existiria. (BORGES, 2007, p. 129)

Assim, segundo Borges, “cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro” (BORGES, 2007, p. 130), e somente “a ficção de Kafka [...] permite ler o que há de ‘kafkiano’ em Browning ou Lord Dunsany” (NESTROVSKI, 1992, p. 217). Em outras palavras,

Considerar Han Yu como “precursor” de Kafka é também vê-lo de uma maneira diferente da que o veríamos, se não conhecêssemos o escritor tcheco. Além disso, se a obra do chinês só fosse considerada como relevante por um historiador por ter antecipado temas kafkianos, então teríamos uma curiosa circunstância em que a importância de Han Yu seria derivada da existência de um autor que ele jamais conheceu, porque lhe foi posterior: Kafka. (JOBIM, 1992, p. 138)

Para o escritor argentino, portanto, “a transformação da tradição pela nova obra [...] é [...] uma criação, uma invenção de elementos novos que [...] passam a fazer parte do passado. Na [sua] visão [...], é a leitura, portanto, que coordena a tradição, e não o contrário” (NESTROVSKI, 1992, p. 217).

2.2.1 A intertextualidade em Joyce – a ideia do “personagem-compósito”

Nesse contexto, torna-se imperioso trazer à discussão Stephen Dedalus, criação de James Joyce, valendo-se, para tanto, do conceito de “personagem-compósito”, proposto por Thiago de Melo Barbosa; tal ideia, apesar de se referir ao Stephen presente em *Ulisses*, como veremos, também pode ser aplicada ao jovem herói de *Um retrato do artista quando jovem*. Segundo Barbosa (2018, p. 73),

com sua obra, Joyce contribuiu de modo decisivo para o processo de revisão da tradição, empreendido também por alguns de seus contemporâneos, tais como Ezra Pound e T. S. Eliot [e que] sob essa nova ótica — que pode ser colocada na conta do modernismo — a relação dos autores com o passado literário é muito menos estática, e a história deixa de ser entendida simplesmente como linear. (BARBOSA, 2018, p. 73)

Ainda em conformidade com as ponderações do mencionado estudioso,

no *Ulysses* a tradição é revista e dinamizada por meio da construção de personagens que são, na falta de termo melhor, verdadeiros “compósitos-literários”. Com esse termo, deseja-se chamar atenção para o fato de que, com frequência, no romance joyceano um personagem carrega consigo vários outros de tradições literárias distintas. (BARBOSA, 2018, p. 74)

Assim, na obra ora em estudo, a revisão da tradição que Joyce cristalizou através de Stephen também engloba alguns personagens/personalidades da história, da mitologia e da literatura. O próprio nome completo do herói, Stephen Dedalus, tem várias implicações, e podemos começar a analisá-las através da oposição entre cristianismo e paganismo que o obcecou durante sua infância e juventude: Santo Estêvão foi o primeiro mártir cristão, apedrejado até a morte depois de enfurecer o Sinédrio¹³, acusando-os de serem "obstinados" e de assassinar Jesus, sendo que o crescente ceticismo religioso de Estêvão é igualmente crítico em relação às autoridades da Igreja no poder.

A referida polaridade entre cristianismo e paganismo ressoa em todo o romance, notadamente no grande discurso de Stephen sobre estética no último capítulo, estimulado, respectivamente, por Aristóteles e São Tomás de Aquino. Aristóteles fornece o ponto de partida para as reflexões de Dedalus sobre piedade e terror e sobre "a emoção trágica" e “emoção estética”. Tomás de Aquino, por sua vez, o leva à compreensão das "fases necessárias da

¹³ O Grande Sinédrio era uma assembleia de juízes judeus que constituía a corte e legislativo supremos da antiga Israel. (disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Sin%C3%A9drio>. Acesso em: 24 abr. 2021).

apreensão artística"¹⁴ (JOYCE, 2016, p. 259), quais sejam, “integridade, harmonia e radiância”¹⁵ (ZIOLKOWSKI, 2005, p. 35).

Assim, a consequência mais evidente da ligação do protagonista com o referido mártir é a da sua revolta contra a igreja católica, o que não deixa de ser uma releitura da própria tradição; segundo Ziolkowski (2005, p. 35-36), antes que Stephen Dedalus possa aceitar o lado pagão de sua natureza e partir em sua fuga dedálica do labirinto da Irlanda, ele deve primeiro rejeitar o chamado de Santo Estêvão: isto é, a cultura católica que o cerca e o abraça junto com a sua família pequeno-burguesa.

Por sua vez, Hayman (1964, p. 52-53) equipara as qualidades salientes de Dédalo e Ícaro e vê em sua conjunção, isto é, em Stephen, um artista-herói, com defeitos e qualidades. Como uma combinação de Dédalo e Ícaro, o personagem joyceano personificaria os dois aspectos da visão do artista: seu dom de expressão artística imediata, como o evidenciado pelo voo de Ícaro para o sol e a queda no mar, e o controle que o artista dedálico deve exercer sobre esse mesmo dom, se quiser tornar seu objeto válido como arte. Dessa forma, o controle de Dédalo é sugerido pela natureza de seu voo, que o leva com segurança entre o sol e o mar. Aqui, pela própria definição de Joyce, temos o temperamento romântico impulsivo atrelado ao temperamento clássico controlado, um casamento instável e irônico que explica as incongruências no caráter de Stephen como um aspirante a artista, mas mais particularmente por sua incapacidade no último capítulo do romance de aplicar sua crescente percepção crítica à sua própria produção criativa (vide o poema "romântico"¹⁶ que ele escreve imediatamente após expor suas teorias "clássicas" a Lynch).

Constata-se, portanto, que Joyce, através de seu protagonista, dialoga com os mais antigos sem deixar de modificar a forma como os enxergamos, numa leitura que acaba por coordenar a tradição, e não o contrário. Stephen, personagem complexo, tem um percurso de amadurecimento do início ao fim da obra, e que também é determinado pelas características das personagens que o compõem, conforme visto acima.

Contudo, a fusão entre o religioso e o mítico, o católico e o profano, durante toda a obra, denota, mais que uma releitura, uma verdadeira desmistificação do sagrado e da tradição, já que

¹⁴ [...] *the necessary phases of artistic apprehension*. (disponível em <https://www.gutenberg.org/files/4217/4217-h/4217-h.htm>. Acesso em 24 abr. 2021)

¹⁵ [...] *wholeness, harmony and radiance*. (disponível em <https://www.gutenberg.org/files/4217/4217-h/4217-h.htm>. Acesso em 24 abr. 2021)

¹⁶ *Não cansas desses brilhos tantos,
Tu, que atraíste o serafim?
Não fales mais desses encantos.* [...] (JOYCE, 2016, p. 266)

Stephen, embora tenha em seu nome o peso de Santo Estêvão e de Dédalo (e de Ícaro, pela atitude e contexto), também precisa lidar com sentimentos (ou estados da alma) como medo, dúvida, raiva, paixão, revolta e placidez para, por fim, tornar-se um artista. Num percurso de autoconhecimento, o jovem acaba por rebaixar o mítico e o sagrado para o nível humano, da mesma maneira em que é guiado por este passado o tempo todo.

Tais considerações serão retomadas, em parte, no tópico 3.2, ao abordarmos a tradição no contexto histórico do modernismo de língua inglesa.

3. As *Metamorfoses*: da antiguidade à modernidade

Devido a sua importância para esta dissertação, trataremos no presente capítulo do poeta Ovídio e da sua obra *Metamorfoses*, bem como da perenidade desta ao longo de vinte séculos; num primeiro momento, será feita uma breve apresentação da biografia do poeta e alguns apontamentos sobre as características de seu mais famoso trabalho, para depois avançarmos até o século XX a fim de perscrutar seus ecos no estro de três importantes escritores modernistas de expressão inglesa: James Joyce, T. S. Eliot e Ezra Pound.

3.1 Ovídio, “o terceiro poeta”

[...] the great Ovid
bound in thick boards [...]
Ezra Pound, *The Cantos*.

Abriu a boca como se lhe faltasse ar, como se aquele corredor da faculdade houvesse entrado de repente na dimensão desconhecida, e disse algo sobre a Arte de amar, de Ovídio, algo que pegou Bonifaz Nuño de surpresa e que pareceu interessar sobremaneira a Monterroso, e que os jovens poetas ou estudantes não compreenderam, nem eu [...].

Roberto Bolaño, *Amuleto*, 1999.

Dante, na primeira parte de sua *Divina Comédia*, dedicada ao Inferno (IV), canta:

Logo um chamado foi por mim ouvido:
‘Honrai o nosso poeta eminente!’
[...]
Logo ouvi do guia a chamada:
‘Olha o que vem à frente qual decano
Dos outros três, segurando uma espada;
Ele é Homero, poeta soberano;
O satírico Horácio junto vem,
Terceiro é Ovídio e último Lucano’. (ALIGHIERI apud DIAS, 2017, p. 38)

No último verso transcrito, Dante faz de Ovídio um participante do grupo de seis poetas a quem reconhece uma autoridade universal e intemporal, time encabeçado por Homero (DIAS, 2017, p. 37). Mais novo cerca de oito séculos em relação ao poeta grego, o poeta latino Ovídio,

nascido em Sulmona (BURCKHARDT, 1991, p. 170), na região de Abruzzo, atual Itália, em 43. a.C. (DIAS, 2017, p. 33), foi o poeta mais importante da sua geração, após a era de Horácio, Virgílio e Propércio (HASEGAWA, 2014).

Ovídio era de família abastada, tendo um pai no sentido mais clássico do termo: um pai que queria que ele seguisse carreira política, desejo este que por pouco não se concretiza. Num determinado momento ele diz que tudo o que ele escrevia era verso. Então decide dedicar-se à poesia. Passa a fazer parte de um círculo de poetas financiado por Messala (o outro era Mecenas, financiador de Horácio, Virgílio e Propércio) e a escrever poesia (HASEGAWA, 2014).

Contemporâneo dos poetas Virgílio e Horácio, que eram por excelência autores do classicismo da época do imperador Augusto, Ovídio deve ser classificado numa terceira fase, posterior a Tibulo e Propércio, de quem aliás foi amigo (DIAS, 2017, p. 35) e tendo inclusive esgotado o gênero de que este último fora mestre, qual seja, a elegia (FLORES, 2019, p. 14). Ele dá início à sua atividade poética quando aqueles já possuem renome (DIAS, 2017, p. 35), sendo que sua produção reparte-se por três períodos: “juventude, período da poesia de amor, poesia erótica e de conteúdo subjetivo – *Heroides*, *Amores*, *Medicamina Faciei*, *Ars Amatoria*, *Remedia Amoris*; – maturidade, poemas didáticos – *Metamorfoses*, *Fasti*; exílio – *Tristia*, *Epistulae ex Ponto*” (DIAS, 2017, p. 35).

Após os trabalhos da juventude, portanto, a produção poética de Ovídio toma novo rumo. O poeta retoma o tema mitológico e se dispõe a escrever uma obra de grande envergadura: as *Metamorfoses* (*Metamorphoseon libri*): composto em versos hexâmetros (CARDOSO, 1989, p. 81), trata-se de “um longo poema, subdividido em quinze livros, nos quais encadeia cerca de duzentas e cinquenta lendas etiológicas que mostram a origem dos mais diversos seres (mares, astros, fontes, plantas, animais) como produtos de metamorfoses” (CARDOSO, 1989, p. 81).

Tarefa árdua é a de classificar-se o poema de Ovídio numa espécie ou gênero literário: não podemos chamá-lo de epopeia, em que pese o tom épico e o emprego sistemático da narração, e não se classificaria também como poema didático (CARDOSO, 1989, p. 81) pois, “mesmo que quiséssemos considerá-lo como uma tentativa de explicar o universo [...], iríamos esbarrar, sem dúvida, na falta de qualquer fundamentação científica, no superficialismo e no tratamento irônico e brincalhão dado a algumas lendas” (CARDOSO, 1989, p. 81).

É preciso assinalar, antes de aprofundarmos tal questão ovidiana, que a poesia épica inicia-se com a epopeia de *Gilgámesh*, cujo título original é *Ele que o abismo viu* e cuja autoria se atribui a Sin-léqi-unnínni (BRANDÃO, 2017, p. 1), sendo que seu fragmento mais antigo data de 2.100 a. C. (BRANDÃO, 2017, p. 6), tendo a obra como um todo somente sido

descoberta no século XIX (HIGHET, 1986, p. 317); nela, narra-se uma Queda (similar à que seria contada, posteriormente, na Bíblia, no que se refere a Babel, Caim, etc) no sentido de conscientização dolorosa da mortalidade do homem (CENTENO, 1991, p.16). Dezenas de séculos mais tarde, há a figura de Homero, autor presumível da *Iliada* e da *Odisseia* (comumente datadas do séc. 9 ou 8 a. C.¹⁷). Na sua obra *Iliada*, concentra-se a ação num curto período (poucas semanas) e há um tema central (a fúria de Aquiles) que se desenrola num estreito espaço (o campo de batalha). Ou seja, as unidades de tempo, ação e espaço, presentes já na *Poética* de Aristóteles e praticadas nas obras de ficção até a atualidade, foram contribuição de Homero (SCHÜLER, 1985, p. 13), vindo a ser dilatadas no seu segundo poema, a *Odisseia* (SCHÜLER, 1985, p. 17).

Mas o que torna um poema “épico”? Segundo a latinista Leni Ribeiro Leite (2016, p. 19-20), além do metro específico¹⁸, possui ele as seguintes características:

- a) quanto à estrutura, tem-se a abertura do poema em forma de proposição, em que se descreve em poucos versos o tema que será tratado no poema, seguida de invocação, em que se pede o auxílio a uma ou mais divindades para a realização da empreitada;
- b) a ação se inicia *in medias res*, isto é, a narrativa não parte do que seria considerado o início da história; o leitor encontra as personagens já lidando com a intriga, parte da qual o leitor só conhecerá por meio de narrações das próprias personagens ou em *flashbacks*;
- c) o uso de repetições estruturais é bastante acentuado, em especial nos poemas mais antigos, em que esta característica aponta para a origem oral da epopeia; [...]
- d) o símile – comparação explícita entre dois elementos – é a figura de linguagem épica por excelência, desde os poemas homéricos [...];
- e) a éfrase – descrição vívida de objeto ou ação – era também característica da épica antiga, ainda que não exclusividade sua; a acepção moderna, descrição de obra de arte, nasce do uso épico tradicional, em que as descrições de escudos, pinturas e outras obras artísticas eram o motivo principal, mas não único;
- f) o catálogo é outro tema tradicional da épica bélica, sendo o momento na narrativa em que se apresentam os participantes do conflito, não só citando-os, mas descrevendo-os ou referenciando alguma característica marcante;
- g) da mesma forma, o *concilium deorum* é sempre esperado na épica bélica tradicional – os deuses se reúnem em concílio para discutir e decidir os destinos das demais personagens [...].

¹⁷ Há, no entanto, suposições de que o poema homérico tenha sido escrito cerca de mil anos antes da era cristã, como por exemplo a de George Herbert Palmer (1999, p. 5), tradutor da referida epopeia para o inglês.

¹⁸ A característica principal da poesia épica – ainda que não lhe seja exclusiva – é o metro dito épico ou heroico, ou seja, o hexâmetro datílico. Sendo a língua latina de tipo quantitativo, a marcação dos versos não é acentual, como em português – uma sucessão de sílabas átonas e tônicas –, mas melódica, em que uma sucessão específica de sílabas longas e breves compõe o verso. Houve quem tentasse criar versos hexâmetros em português, e muitas foram as tentativas e os debates acerca da possibilidade de adaptação ou aclimação do hexâmetro datílico às línguas modernas, em geral, e ao português, em particular. O esforço que parece ter sido mais bem-sucedido até hoje não é um poema original, mas a obra tradutória de Carlos Alberto Nunes, que, ao verter para o português obras originalmente escritas em hexâmetros datílicos, criou um verso já recentemente chamado “núnico”, em que, equivalendo as sílabas longas às tônicas e as breves às átonas, ouve-se, em língua acentual, um espectro do ritmo melódico do hexâmetro latino. (LEITE, 2016, p. 18)

Nesse gênero, em Roma, seu autor mais célebre é Virgílio, que narra a continuação da guerra de Troia na *Eneida* e imita e rivaliza com Homero (HASEGAWA, 2014). A diferença, pois, para com a épica grega, eminentemente heroica e mitológica, é que “a epopeia romana é, desde seu início, intrinsecamente mesclada com a história – talvez porque a própria literatura romana tenha se desenvolvido em meio às guerras” (LEITE, 2016, p. 20-21). Assim, Virgílio acaba por estabelecer a mais perfeita síntese entre a tradição épica grega, de tipo mitológico e base oral, e a tradição épica romana, de cunho histórico e militar, síntese esta demonstrada através da sua *Eneida*¹⁹ (LEITE, 2016, p. 22).

E quanto a Ovídio e sua obra magna? Afinal, onde se encaixariam? Se na *Odisseia* tem-se a narrativa de uma ação única (ARISTÓTELES, 2016, p.28), assim como na *Ilíada* e na *Eneida*, o que propõe Ovídio, portanto, nas *Metamorfoses*, é narrar algo que não tem uma unidade de ação: ele faz uma compilação de vários mitos, que vão desde a origem do mundo até o seu tempo. Procura, assim, rivalizar com a tradição, cantando o que aos olhos de alguns era um defeito (HASEGAWA, 2014) e parecendo nada guardar em comum com a épica bélica, propositadamente questionando as fronteiras do *epos* (LEITE, 2016, p. 38) – mais ou menos o que Joyce parece fazer através de seu *Ulisses*, ou seja, menosprezar a forma tradicional do romance (BRAZEAU, 2013, p. 38).

A latinista Zélia de Almeida Cardoso (1989, p. 81) prefere, assim, considerá-lo “como poema lírico: uma sucessão de quadros coloridos e belos, onde não falta o movimento, a caracterização pessoal e a expressão da sentimentalidade”, ao passo que João Ângelo Oliva Neto (2017, p. 17), ao discutir e pretender solucionar a presente contenda²⁰, opta por chamá-lo de “épica” cosmogônica, pelo fato de “narrar a origem do mundo, a aparição do homem e as

¹⁹ Na *Eneida*, Eneias, fugido da guerra de Troia [...], parte com alguns outros troianos que também haviam escapado ao incêndio da cidade, com seu pai Anquises e seu filho Ascânio, com os penates, isto é, os seus deuses familiares, em busca de um local adequado para que se estabeleça uma nova Troia. Essa nova Troia, por determinação do destino, será a origem da futura Roma, senhora de todos os povos. A partir desse enredo, Virgílio mescla mitos já conhecidos dos romanos, ligados aos ciclos épicos gregos, à realidade histórica da Roma augustana de sua época. (LEITE, 2016, p. 22-23)

²⁰ “O termo *epikós*, em grego, e *epicus*, conforme o acolheram os romanos, são adjetivos e significam “aquilo que é relativo ao “*épos*”, vocábulo este que foi igualmente incorporado em latim (*epos*) e hoje é traduzido em português por “épica”, “epopeia”, “poema épico” e “gênero épico”. Não sendo o caso aqui de detalhar as teorias poéticas contemporâneas, é preciso deixar claro que em nossa língua tais expressões designam poema narrativo cuja matéria é heroica, centrada nas valorosas ações de uma personagem singular, o herói, superior aos demais homens. Tal é a expectativa que a maioria dos leitores tem diante de um “poema épico”. Mas na língua grega do Período Helenístico e também em latim, *épos* nomeava o gênero de poema narrativo composto num metro preciso, o hexâmetro datílico, sobre eventos notáveis, dignos de memória, como, entre outros, uma guerra catastrófica, a origem dos deuses e do mundo, ou o comportamento das estrelas no céu. Para os antigos, portanto, conforme a matéria (restringo-me apenas a esses três casos), um *épos*, isto é, um poema “épico”, podia ser ou heroico ou cosmogônico ou astronômico. (OLIVA NETO, 2017, p. 16)

transformações que o mundo sofreu até a época do poeta”. Para Leni Ribeiro Leite (2016, p. 38-39), Ovídio escolhe, como forma de reler a tradição épica,

aproximar-se ao máximo da característica mais básica da épica tradicional: a temática mitológica. No entanto, em vez de escolher uma única história, entrecortada, como nas epopeias homéricas e nas virgilianas, por excursos em que outros mitos se fazem presentes, Ovídio estilhaça a narrativa em inúmeras narrativas, que se sucedem e se interligam de maneiras várias, com um só tênue fio condutor: a mudança, inexorável e ininterrupta; a metamorfose, a transformação eterna da vida.

Dessa forma, Ovídio entretetece vários mitos, ou melhor, formas transformadas em novos corpos (HASEGAWA, 2014), como é anunciado no proêmio do poema:

É meu propósito falar das metamorfoses dos seres
em novos corpos. Vós, deuses, que as operastes,
sede propícios aos meus intentos e acompanhai o meu poema,
que vem das origens do mundo até os meus dias. (OVÍDIO, 2017, p. 43)

Numa espécie de canto perpétuo contínuo, portanto, ele narra a partir do caos, uma massa informe (HASEGAWA, 2014) até o tempo dele (*ad mea tempora*) (OLIVA NETO, 2017, p. 8), a origem mítica do mundo (OLIVA NETO, 2017, p. 11), mitos que por sua vez possuem matéria variada. Foram catalogados mais de 250 mitos, interconectados nas mais diversas formas: ora dois mitos são interligados pelo fato de apresentarem um personagem em comum, como no episódio de Perseu; ora tal ligação é feita por um objeto, como na passagem da história de Píton para a de Apolo e Dafne, ocasionada pela menção à coroa de louros²¹; ora uma personagem se transforma ela mesma em narrador (Vênus) (LEITE, 2016, p. 39). A ideia central, pois, é a da transformação: há um jogo poético curioso que não é somente o de narrar mitos de transformações, mas também o que se perfaz na própria narrativa, que se transforma no decorrer da obra (modelos cômicos, trágicos, líricos, elegíacos), transfigurando, então, o próprio poema em vários outros gêneros (HASEGAWA, 2014). A esse respeito, declara Italo Calvino:

Ao longo de páginas e mais páginas todos os verbos estão no presente, tudo acontece diante de nossos olhos, os fatos premem-se, toda distância é negada. E, quando Ovídio sente a necessidade de mudar de ritmo, a primeira coisa que faz não é mudar o tempo

²¹ Apolo fez pouco de Eros como arqueiro; este, para vingar-se, disparou-lhe uma flecha que lhe acendeu uma paixão violenta pela ninfa Dafne. Apolo a perseguiu e esta suplicou a seu pai, o deus-rio Peneu, que a ajudasse, transformando-a gradualmente num loureiro. Apolo, então, diz: “Já que nunca poderás ser minha esposa, minha árvore, pelo menos, tu serás. O loureiro daqui por diante adornará meus cabelos, minha lira e minha aljava [...]”. Assim, a coroa de louros tornou-se um símbolo da vitória, e prêmio dos vencedores nos Jogos Píticos em homenagem a Apolo. (MARCH, 2015, p. 498-499)

dos verbos mas a pessoa, passar da terceira para a segunda, isto é, introduzir a personagem sobre a qual está para falar dirigindo-se a ela diretamente com o tu [...]. (CALVINO, 1993, p. 37)

A importância da obra de Ovídio perdura e isso pode ser comprovado pela sua retomada por inúmeras obras da literatura ocidental; ou melhor, suas contribuições são evidenciadas não somente em trabalhos acadêmicos, mas também na cultura popular (filmes, desenhos, etc.) pois, descrente de grandes narrativas e fundamentalmente irônico, Ovídio não fala somente com pesquisadores, mas também com o público em geral, o que lhe faz parecer moderno (LEITE, 2016, p. 44-45), tão ao gosto de Joyce, ele mesmo “um viciado em cultura popular” (GOLDMAN, 2013, p. 40) e em cuja obra, “quando publica *Ulysses* e *Finnegans Wake*, referências recorrentes a revistas, quadrinhos, canções populares, programas de rádio, filmes, televisão, ficção e fotografia erótica etc. [tornam-se] norma” (GOLDMAN, 2013, p. 40).

Evidencia-se, assim, um jogo intertextual contínuo, que faz dialogar a tradição ovidiana com a literatura moderna, conforme se poderá constatar no próximo tópico deste estudo.

3.2 *Metamorfoses modernistas*

*A tremenda coragem de uma
entrega fugaz*

*Que um século de prudência
jamais desfará*

T.S. Eliot, *A terra devastada*,
1922.

*Se uma criatura é capaz
de em outra se transformar,
torna-se o mundo
uma metamorfose sem fim.*

Li Bai, 701-762 d.C.

Muitos foram os artistas que beberam da fonte das *Metamorfoses* do poeta latino Publius Ovidius Naso ao longo dos séculos, entre os quais um grande número de escritores, poetas (OLIVA NETO, J., 2017, p. 28), pintores e escultores – basta lembrarmos das pinturas *Oferenda a Vênus* e *A Bacanal na Ilha de Andros*, ambas encomendadas a Ticiano, que deveria

basear-se nas obras de Filóstrato²² e Ovídio (RIELLO, 2014, p. 256-257), bem como da *Primavera*, de Boticelli, e Aracne desafiando Minerva na tecelagem, episódio retratado por Velásquez na tela *As Fiandeiras* (HASEGAWA, 2014). A esse respeito, é válido ressaltar que

A beleza e a delicadeza dos quadros mitológicos de Ovídio, revelando o brilho de uma imaginação exuberante, foram, possivelmente, a causa de um grande sucesso que se estendeu por séculos. O pitoresco do estilo e a correção do ritmo poético compensam o compreensível artificialismo com que são encadeadas algumas das lendas: o material a ser elaborado era, com efeito, vasto demais [...]. (CARDOSO, 1989, p. 83)

Atemo-nos, pois, à análise da referida influência no trabalho de três importantes autores modernistas de expressão inglesa: T. S. Eliot, Ezra Pound e James Joyce.

Quanto a Eliot (2018, p. 119), em sua monumental “Terra Devastada”, “cujo tema é a incapacidade do mundo moderno em criar-se de novo” (KIBERD, 2012, p. 51), pode-se ler os seguintes versos:

[...] Acima da lareira antiga se mostrava,
Como janela aberta para a cena silvana,
Filomela mudada, pelo bárbaro rei
Rudemente forçada; mas lá o rouxinol
Preenchia o deserto com inviolável voz
E ainda ela gritava, com ainda o mundo atrás [...] ²³ (ELIOT, 2018, p. 119)

A referida citação compreende o mito de Filomela, narrado no livro VI das *Metamorfoses*, personagem esta violentada por Tereu, rei da Trácia, além de ter sua língua cortada por ele (MARCH, 2015, p. 102). No poema ovidiano lemos:

[...] Pálida, assustada, tudo temendo e perguntando,
já entre lágrimas, onde pode estar a irmã, aí a encerra e,
confessando seu crime, viola-a, a ela, virgem e só,
[...]
Tereu arranca da bainha a espada com que se cingia
e, agarrando-a pelos cabelos, com os braços presos atrás das costas,
impõe-lhe grilhões. Filomela preparava o pescoço, pois, ao ver a espada,
ficara esperançada na sua morte. A sua língua indigna-se,
chama continuamente pelo nome do pai e esforça-se por falar.

²² “Flávio Filóstrato (c. 170-250), também chamado Filóstrato, o Atenense, foi filho de Filóstrato de Lemnos, escritor grego. Foi um filósofo sofista do período dos imperadores romanos”. (Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Fil%C3%B3strato>. Acesso em 27 out. 2020)

²³ (...) *Above the antique mantel was displayed
As though a window gave upon the sylvan scene
The change of Philomel, by the barbarous king
So rudely forced; yet there the nightingale
Filled all the desert with inviolable voice
And still she cried, and still the world pursues, [...]* (ELIOT, 1949, p. 64)

Tereu agarra-a com uma tenaz e corta-a com a sua bárbara espada. [...] (OVÍDIO, 2017, p. 349 e 351)

Não menos pungente é a obra central de Pound, *Os Cantos*, no que se refere a citações à obra máxima de Ovídio (QUINN, 1954, p. 60), a qual se inicia com um aspecto mítico, que vai chamar as *Metamorfozes* para dentro do poema (VILLA, 2015), lembrando ainda, como postula Mario Faustino (1977, p. 202) acerca do referido carácter mítico, que “os Cantos são o que vê Odisseu, assim como a ‘*Waste Land*’ é o que Tirésias vê”.

Mais do que isso, “as *Metamorfozes* servem, portanto, como instigação temática e técnica a Ezra Pound” (CAMPOS, 1978, p. 198), como é possível vislumbrar no Canto IV, que poetiza o mito de Actéon, que “teria irritado Ártemis quando [...] a viu nua e cercada de ninfas, banhando-se [...]; indignada, borrifou-o com a água na qual se banhava e o transformou em veado [...]. Actéon fugiu para a floresta, perseguido por seus ferozes cães de caça” (MARCH, 2015, p. 98):

Nem nódoa, nem solta centelha de sol.
Então Actéon: Vidal,
Vidal. É a voz do velho Vidal
tropeçando no bosque,
Nem mancha, nem mera faísca de sol,
os cabelos pálidos da deusa.
Os cães saltam sobre Actéon,
“Aqui, aqui, Actéon”,
Cervo mosqueado no bosque;
Ouro, ouro, um maço de cabelos,
denso como estriga de trigo,
Arde, arde no sol.
Os cães assaltam Actéon.
Trôpego, tropeçando no bosque,
Murmura, murmura Ovídio [...] ²⁴ (POUND, 1993, p. 160)

²⁴ “[...] *Not a splotch, not a lost shatter of sunlight.*
Then Actæon: Vidal,
Vidal. It is old Vidal speaking,
stumbling along in the wood,
Not a patch, not a lost shimmer of sunlight,
the pale hair of the goddess.

The dogs leap on Actæon,
“Hither, hither, Actæon,”
Spotted stag of the wood;
Gold, gold, a sheaf of hair,
Thick like a wheat swath,
Blaze, blaze in the sun,
The dogs leap on Actæon.
Stumbling, stumbling along in the wood,
Muttering, muttering Ovid [...]” (POUND, 1998, p. 14-15)

O motivo, pois, para os referidos autores criarem suas obras baseando-se nos mitos da antiguidade greco-latina pode ser explicado como uma estratégia, uma “liberação da sensibilidade moderna pelo mito antigo e a ressurreição do mito antigo pela sensibilidade moderna” (KIBERD, 2012, p. 25).

No longo poema de Eliot, por exemplo, tal estratégia pode ser localizada na figura de Tirésias, “o adivinho grego que representa a possível presença unificadora do poema” (GALINDO, 2018, p. 411), “acima de distinções temporais, sociais e inclusive sexuais” (CORRAL, 1957, p. 136) e que é cantado por Ovídio no Livro III das *Metamorfoses*, como o “Douto Tirésias [que] conhecia o prazer dos dois sexos” (OVÍDIO, 2017, p. 185).

Utilizando-se do referido mito como uma espécie de dispositivo poético, o poeta norte-americano nos faz ter uma espécie de visão panorâmica de acontecimentos narrados como fragmentos, cacos, visando a uma imagem caótica do mundo no início do século XX, “o deserto espiritual do nosso tempo, [...] profetizando o apocalipse” (CARPEAUX, 2011, p. 2610), ou como uma “súbita aparição de imagens míticas em meio a uma paisagem literária sombria, reflexo das tristes realidades de nosso tempo, invocadas com uma linguagem solta, rebuscadamente trivial com frequência” (CORRAL, 1957, p. 136, tradução nossa), como no seguinte excerto:

[...] Na hora violeta, quando olhos e dorsos
 Se erguem da mesa, quando o motor humano aguarda
 Como um táxi que vibra, esperando,
 Eu, Tirésias, conquanto cego, vibrando em duas vidas,
 Velho de enrugados seios, posso ver
 Na hora violeta, a hora vespertina que tenta
 Ir para casa, e traz o marujo do mar ao lar,
 A datilógrafa em casa para o chá, que guarda o desjejum, acende
 O fogão, serve comida na lata
 Retiradas pela janela, perigosamente estendidas,
 Suas combinações molhadas, tocadas pelo último brilho
 Se acumulam no divã (seu leito à noite)
 Meias, chinelos, camisolas e espartilhos.
 Eu, Tirésias, velho de tetas rugosas
 Percebi a cena, o resto profetizei –
 Seu convidado também esperei [...].²⁵ (ELIOT, 2018, p. 129)

²⁵ “[...] *At the violet hour, when the eyes and back
 Turn upward from the desk, when the human engine waits
 Like a taxi throbbing waiting,
 I Tiresias, though blind, throbbing between two lives,
 Old man with wrinkled female breasts, can see
 At the violet hour, the evening hour that strives
 Homeward, and brings the sailor home from sea,
 The typist home at teatime, clears her breakfast, lights
 Her stove, and lays out food in tins.
 Out of the window perilously spread*

Theodore Ziolkowski (2005, p. 52-53, tradução nossa) enxerga no início do referido excerto uma “sublime ironia implícita na situação: a mudança das alturas dos deuses do Olimpo para o espalhafatoso *rendez-vous*/hora do chá de dois representantes das classes trabalhadoras de hoje”; além disso, segundo o próprio poeta, “Tirésias, embora seja um mero espectador e não de fato um 'personagem', é ainda o personagem mais importante do poema, unindo todo o resto; O que Tirésias vê, na verdade, é a substância do poema” (ELIOT apud ZIOLKOWSKI, 2005, p. 52, tradução nossa).

Para Eliot, portanto, Tirésias simbolizaria “o fato de que quem compreende o mundo mais profundamente, os poetas e pensadores dotados de um olho interior, são cegos e desvalidos na vida diária prática, e que ganham esse raro dom às custas do senso comum” (HIGHET, 1986, p. 324, tradução nossa). Mas Ziolkowski (2005, p. 53, tradução nossa) ainda vai além ao afirmar até mesmo que “o Tirésias retratado no poema é também seu autor implícito”; segundo ele:

Eliot está simplesmente afirmando que o poema é controlado por uma consciência unificadora que assimila as várias figuras do poema, que une suas partes muitas vezes aparentemente díspares e que é capaz de estabelecer conexões entre eventos culturais e históricos isolados [...]. É a consciência que tudo embarca de Tirésias que traz ordem a este caos. É verdade, claro, que até o ponto de vista de Tirésias é limitado por sua alienação: ele observa, mas não é afetado humanamente pelo que vê. (ZIOLKOWSKI, 2005, p. 53, tradução nossa)

O citado estudioso conclui que tal “revisão” de Tirésias, e até mesmo a identificação de Eliot com a impotência do profeta, constitui o mais alto tributo do poeta a Ovídio, além de recordar que Ezra Pound, em suas anotações ao texto datilografado do poema, dirigiu-se a Eliot como “você, Tirésias” (ZIOLKOWSKI, 2005, p. 53); assim, o poeta uniu, com a mítica presença supratemporal do referido mito, as dispersas imagens poéticas tiradas do presente (CORRAL, 1957, p. 136) ou, conforme Viviana Bosi (2013), utilizou-se ele de um substrato mítico pra falar do mundo contemporâneo, como se houvesse uma mistura de ordem e desordem na obra.

De acordo com Declan Kiberd, “os mitos antigos incorporavam a reação imediata das pessoas a sua experiência física e não eram vistos como fictícios por seus adeptos; a nova

*Her drying combinations touched by the sun's last rays,
On the divan are piled (at night her bed)
Stockings, slippers, camisoles, and stays.
I Tiresias, old man with wrinkled dugs
Perceived the scene, and foretold the rest—
I too awaited the expected guest [...]* (ELIOT, 1949, p. 69)

mitologia, porém, seria abstrata e consciente de seu próprio status fictício” (2012, p. 24-25). E prossegue:

A necessidade humana de criar mitos é profundamente enraizada, uma vez que os mitos são projeções simbólicas dos valores culturais e morais de uma determinada sociedade, figurações de seu estado psíquico. A Revolução Francesa, que se dispunha a pôr fim na mitografia, instituiu o mito da modernidade, a noção de renovação perpétua que animava espíritos tão diversos quanto os de Ezra Pound (“*make it new*”) e Leon Trótski (“*revolução permanente*”). (KIBERD, 2012, p. 24)

No caso de Pound, a enorme rede de alusões históricas e mitológicas que se encontram nos seus *Cantos* “se impôs como o método formal adequado para a mente contemporânea, habituada, pelo desenvolvimento tecnológico dos meios de reprodução e de comunicação, a digerir o máximo de informação no mais breve espaço de tempo” (CAMPOS, 1978, p. 34), nos transmitindo, assim, uma ancestralidade monumental que se tornou fragmentária (VILLA, 2011, p. 293), como uma energia arcaica que passa através de deuses e homens, conectando todas as coisas e tecendo muitas histórias em um único poema (KEARNS, 1980, p. 9).

Referida visão é corroborada por Christine Froula em seu estudo *A Guide to Ezra Pound's Selected Poems*, ao sugerir, acerca desse sujeito poético convertido por Pound numa espécie de sujeito coletivo (FRIEDRICH, 1991, p. 168), o seguinte:

no poema de Pound, em sua inclusão de fragmentos de muitas culturas e muitas línguas, suas múltiplas linhas históricas, suas perspectivas antropológicas, permanece uma imagem poderosa e muitas vezes comovente e expressiva do mundo moderno. Isso marcaria o fim da velha ideia da tribo como um grupo que participa e compartilha uma cultura única e fechada, e a redefine como a comunidade humana em toda a sua diversidade complexa. (FROULA, 1983, tradução nossa)

Poder-se-ia até mesmo dizer que o referido poema segue, portanto, o mesmo princípio do longo poema ovidiano, qual seja, o do cinematógrafo (ou seja, algo eminentemente “moderno”): “cada verso como cada fotograma deve ser pleno de estímulos visuais em movimento” (CALVINO, 1993, p. 37); de fato, enquanto as “Metamorfozes são o poema da rapidez, [no qual] tudo deve seguir-se em ritmo acelerado, impor-se à imaginação, cada imagem deve sobrepor-se a uma outra imagem, adquirir evidência, dissolver-se” (CALVINO, 1993, p. 37), na obra maior de Pound, de forma similar, há uma enorme quantidade de sonoridades, belas imagens, história, geografia, (já que somos, de certa forma, transportados a vários lugares), tudo isso em uma velocidade de pensamento que a torna, de certa forma, encantatória (VILLA, 2015).

Por fim, Joyce, além de famosamente ter se utilizado de mitos gregos para compor seu *Ulisses* (KIBERD, 2012, p. 19), baseou-se em um tema da antiguidade greco-latina para compor sua obra *Um retrato do artista quando jovem*, encontrado nas *Metamorfoses*:

James Joyce [...] tomou para epígrafe de *Retrato do artista quando jovem* o verso 188 do Livro VIII, *Et ignotas animum dimittit in artes*, “entregou-se a artes desconhecidas”: Ovídio fala de Dédalo, quando ele está prestes a construir as asas com que fugirá do labirinto. Stephen Dedalus, alter-ego de Joyce, também é personagem de *Ulisses*. (NETO, J., 2017, p. 29)

A partir da referida epígrafe, o leitor tem consciência do contexto em que a história se desenrola, além do fato de nela haver várias alusões ao mito de Dédalo, como referências a labirintos e, claro, como o próprio nome da personagem central, Stephen Dedalus (THORNTON, 1994, p. 154). Acerca da história de Dédalo, Stanca (2019, p. 156, tradução nossa) faz o seguinte comentário:

Minos, filho de Zeus e de Europa, se recusa a sacrificar um touro branco que lhe fora enviado por Poseidon para este fim. Poseidon o pune fazendo com que sua esposa se apaixone pelo touro branco. Ela faz com que Dédalo, o artesão da corte, construa uma vaca feita de madeira oca, para que ela, encolhida nela, possa consumir sua paixão junto ao touro. Para ocultar sua vergonha, Minos esconde o fruto dessa união, o Minotauro, no labirinto construído por Dédalo. [...] Dédalo construiu um labirinto onde, uma vez lá dentro, homem algum conseguia sair.

Para fugir do labirinto, “junto de seu jovem filho Ícaro, [...] Dédalo inventou asas de cera cobertas de penas com as quais puderam voar para a liberdade longe de Creta” (MARCH, 2015, p. 249). O que ocorre depois, conforme narrado por Ovídio (2017, p. 431), é que “A proximidade do Sol/ amolece a [...] cera que ligava as penas./ A cera começa a fundir-se. Ícaro bate os braços desnudos,/ mas, sem o batimento das asas, não há ar/ a que se prenda”.

A inscrição dos romances de Joyce (*Um retrato do artista quando jovem* e, principalmente, o *Ulisses*) no molde clássico (leia-se, a *Odisseia* de Homero), com alusões a formas literárias anteriores, parece significar, assim, uma investigação do sentido que tudo isso tem para nós, leitores contemporâneos (ROSENFELD, 1992, p. 208-209). Aliás, como bem definido por Declan Kiberd (2012, p. 28), “Seu impulso [o de Joyce] era sempre o de rebaixar as afirmações mais grandiosas até a dimensão humana, domesticar o épico”; no caso de *Um retrato do artista quando jovem*, a atribuição do nome Dedalus ao protagonista parece querer ressaltar que o padrão determinado pelos mitos da antiguidade repete-se com o passar dos tempos – Stephen Dedalus, assim como seu modelo mítico Dédalo, torna-se um artista, nem que para isso tenha que sofrer uma enorme (e simbólica) queda, pois “o desejo universal de ser

original não consegue encobrir a realidade de que cada pessoa é uma espécie de cópia, repetindo vidas passadas na inautenticidade de um par de aspas” (KIBERD, 2012, p. 30).

O referido impulso de aproximar o épico ao humano, o mito e o arcaico ao atual, parece ter sido, na verdade, registrado não somente em Joyce, mas nas três obras acima analisadas sob o enfoque do diálogo com Ovídio. Poder-se-ia até mesmo dizer que o recorte do “modernismo de língua inglesa”, integrante do presente trabalho, seria o *Zeitgeist* daquela ocasião cultural, ou seja, como propõe Anatol Rosenfeld (1996, p. 75), “um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com variações nacionais”. De acordo com o referido crítico,

Esse culto do arcaico, esta glorificação do início e do elementar são típicos justamente para as vanguardas mais requintadas. O intelectual, [...] dissociado entre os valores em transição, enquanto revela essa fragmentação nas suas personagens desfeitas e amorfas, exprime nesta mesma decomposição do indivíduo a sua esperança de, chegado à substância anônima do ente humano, poder vislumbrar a integração no mundo elementar do mito. (ROSENFELD, 1996, p. 88)

Compreende-se, assim, porque a personalidade individual tinha de desfazer-se e tornar-se abstrata (ou seja, personagens fragmentadas, múltiplas) no processo técnico aplicado pelos citados escritores: “para que se revelem tanto melhor as configurações arquetípicas do ser humano; estas são intemporais como é intemporal o ‘tempo mítico’ que, longe de ser linear e progressivo [...], é circular, voltando sobre si mesmo” (ROSENFELD, 1996, p. 89), pois

Na dimensão mítica, passado, presente e futuro se identificam: as personagens são, por assim dizer, abertas para o passado que é presente que é futuro que é presente que é passado – abertas não só para o passado individual e sim o da humanidade; confundem-se com seus predecessores remotos, são apenas manifestações fugazes, máscaras momentâneas de um processo eterno que transcende não só o indivíduo e sim a própria humanidade (ROSENFELD, 1996, p. 90).

Portanto, face à “heterogeneidade [e] pluralidade de passados” (PAZ, 2013, p. 16) inerentes ao moderno, é possível dizer que mitologia e literatura estão estreitamente unidas nestes escritores, e que da validade intemporal do mito participam também suas obras literárias (CORRAL, 1957, p. 134-135). Como disse Eliot, acerca do sentido do histórico-literário: consiste ele em perceber “não só o passageiro no passado como também sua atualidade” (ELIOT apud CORRAL, 1957, p. 134-135, tradução nossa), uma atualidade constante:

A alma do poeta pode encontrar seu lugar não só na época em que vive como também em todas as épocas do passado. E se não percebe seu eco no ruído ensurdecedor de seu tempo, pode colocar seu ouvido no caracol mítico em cujo fundo soa o canto de

mundos desaparecidos, reconhecendo ali sua voz almejada. (CORRAL, 1957, p. 135, tradução nossa)

Há, dessa maneira, um constante diálogo entre a tradição e a contemporaneidade, uma vez que “os ecos do passado” ressoam, vibram, manifestam-se constantemente nas produções literárias do presente. Levando em conta essa premissa, passemos à análise de alguns dos mitos engendrados nas Metamorfoses, tais como o labirinto de Dédalo, no contexto do romance selecionado como corpus desta dissertação.

4. A simbologia presente em *Um retrato do artista quando jovem*

O primeiro romance de James Joyce nasceu numa época que vira o nascimento da arqueologia moderna, da mitografia, da psicologia e, no campo literário, do simbolismo proveniente da França e que se espalhava por cada canto da Europa (HAYMAN, 1964, p. 34). Seu primeiro volume de contos, *Dublinenses*²⁶, publicado dois anos antes (1914), já anunciava a dualidade que marcaria sua obra posterior: a do real e do símbolo (PARIS, 1992, p. 95).

Joyce, vivendo no século cuja principal contribuição à literatura foi a continuação e a extensão da noção simbolista (FRIEDMAN, 1964, p. 135), de certa forma, dramatizou o simbolismo “pelo uso que lhe fez dos métodos para diferenciar suas diversas personagens e seus variáveis estados mentais” (WILSON, 2004, p. 47). Exemplo mais contundente desse uso é o próprio nome “Stephen Dedalus”, o qual, segundo Harry Levin (1959, p. 50, tradução nossa), “é a fenda pela qual o simbolismo penetra o livro”, o que é corroborado por Anthony Burgess (1994, p. 48), para quem “Assim que deparamos com o nome do herói de Joyce reconhecemos que o simbolismo está operando” e “*A portrait of the artist as a young man* tem muitos símbolos” (BURGESS, 1994, p. 48).

Dessa maneira, a insistência do escritor em dar esse caráter à obra demonstra que ela transcende a mera biografia: é no *Retrato* que o jogo da realidade e dos símbolos se inicia e se, de um lado, temos o relato de sua vida escolar em Clongowes, bem como do início de sua vida social e de sua crise religiosa, por outro, há também o relato do quanto a aventura do protagonista tem em comum com a vida de personagens mitológicos ou históricos, de modo que a narrativa, com esse conjunto de alusões, acaba por superar os acontecimentos que a compõem e surge como um compêndio de muitos destinos e mitos (PARIS, 1992, p. 96).

O início de *Um retrato do artista quando jovem* (assim como no *Finnegans Wake*) tem o papel de introduzir a obra como um todo (EPSTEIN, 1973, p. 26), sendo uma obra, portanto, plena de antecipações, pois nas duas páginas introdutórias já se antecipa o *leitmotiv* do romance (QUINTALE NETO, 2018, p. 66): basicamente, se dividirmos em *frames* o citado trecho

²⁶ *Dublinenses*, a primeira obra em prosa de James Joyce, é um livro de contos que, revelando as frustrações, a inação e, até mesmo, as perversões ocasionais de seus personagens, denuncia a inércia da cidade em que vivem. No entanto, Dublin não é apenas o centro da paralisia, mas também a segunda cidade do império britânico, quase três vezes maior do que Veneza, merecendo, portanto, que algum artista a ofereça ao mundo. E Joyce a descreve com minucioso carinho, de *Dublinenses* a *Finnegans Wake* e, em particular, em *Ulisses*, a fim de que, se algum dia for destruída por uma guerra ou um terremoto, ela possa ser reconstruída através de seus escritos (PINHEIRO, 2005, p. 9).

[Em *Dublinenses*], as histórias e seu estilo [têm] a meta de criticar e de e desmascarar uma cultura que Joyce desprezava, por considerá-la parálitica (RIQUELME, 1992, p. 69).

inaugural, temos, nessa ordem, um Stephen Dedalus ainda bebê ninado por seu pai, que conta a ele uma história sobre a vaquinha mumu (*moocow*) que vinha pela rua (ou estrada); o menino canta uma música sobre uma flor; o menino molha a cama; sua mãe toca ao piano a musiquinha do marinheiro para que ele dance; seus tios aplaudem sua performance; ele tem uma amiga, Eileen, filha dos vizinhos; e por fim, o menino se esconde, envergonhado, embaixo da mesa, ao que sua mãe lhe repreende com a ameaça metafórica de que uma águia arrancaria seus olhos caso não pedisse perdão.

Como podemos ver, as duas primeiras páginas de *Um retrato da artista quando jovem* predefinem as imagens que, quando elaboradas, vão compor a estrutura da obra. Somos confrontados aqui com elementos como o do animal (vaca), o xixi na cama, uma garota e uma águia que arranca olhos - sem mencionar uma série de outras coisas, como dançar ao som de um piano tocado por outra pessoa. Sem muito contexto ainda, essas imagens, adquirindo novos significados a partir da recorrência e do relacionamento do protagonista com outros personagens, já carregam consigo aspectos de Stephen e de suas angústias (TINDALL, 1960, p 78) e vão definir até mesmo seu caráter (EPSTEIN, 1973, p. 156).

Dessa forma, como ocorre em *Ulisses*, *Um retrato do artista quando jovem* utiliza uma série de símbolos centrais ou basilares, embora não na mesma densidade (HODGART, 1983, p. 62), que podem ser identificados já nas suas duas primeiras páginas: estrada, vaca, água, mulher, flor e pássaro (TINDALL, 1978, p. 86), aos quais Jean Paris (1992, p. 100) acrescenta o próprio labirinto, “o cubo de sombra sob a mesa, onde [Stephen] pode se esconder da vergonha de ter nascido”. Conforme William York Tindall (1978, p. 86, tradução nossa):

Se pudermos abandonar uma metáfora por outra, esses são os fios que Joyce vai tecer para complicar e adornar a figura em sua tapeçaria. O design final conterà a lição do mestre. Mas antes de seguir esses fios através de seu desenho labiríntico ou, na verdade, antes de prosseguir com sua identificação, voltemos às páginas iniciais para dar uma outra olhada; pois essas páginas importantes, que servem como o primeiro contexto para o fio do tecelão ou motivo do músico ou pista do labirinto [...] caracterizam os elementos temáticos enquanto os prepara para reaparecer em outros contextos.

A importância, pois, conferida por Tindall às duas primeiras páginas do romance como uma espécie de adiantamento de suas imagens (ou um “microcosmo” [KENNER apud PARRINDER, 1984, p. 80, tradução nossa]) é corroborada por David Hayman (1964, p. 36-37, tradução nossa):

No *Retrato* de Joyce, a vaca, o Minotauro, e o touro, o labirinto, as asas, o sol e o mar funcionam como símbolos em relação aos quais as atitudes de Stephen mudam

comprovadamente uma a uma no decurso de cinco capítulos em que ele descobre e domina sucessivamente sua vontade, seus sentidos, suas emoções, seu espírito e seu intelecto.

O referido estudioso afirma, ainda, que as duas imagens principais do mito de Dédalo presentes no início da obra (e que também a permeiam como um todo) são:

as duas grandes invenções do artífice: o labirinto, que tem no centro o monstro masculino do Minotauro e a força feminina responsável pela existência do homem-animal; e as asas, que estão intimamente conectadas através de Ícaro ao sol e ao mar. (HAYMAN, 1964, p. 37, tradução nossa)

Assim, passaremos a analisar cada um destes símbolos, à medida que surgem na obra que constitui o foco de nossa dissertação.

4.1 O labirinto e as asas

Sobre o protagonista Stephen Dedalus, afirma Jean Paris (1992, p. 98) que, “mal se mantém sobre as pernas, a criança já está condenada ao labirinto”; de fato, do início ao ocaso do romance, Stephen se encontrará enredado num imenso (e metafórico) labirinto, representado pela família, pela igreja e pelo contexto social em que vive, qual seja, a Irlanda do início do século XX. A saída, portanto, será encontrada somente quando Stephen se depara com sua verdadeira vocação, a do artista, como o mito de Dédalo, “o habilidoso Dédalo, cuja engenhosidade havia construído o labirinto” (CAMPBELL, 1995, p. 30), o qual, segundo Juan-Eduardo Cirlot (1984, p. 329), trata-se de uma “construção arquitetônica, sem finalidade aparente, de estrutura complicada e da qual, uma vez em seu interior, é impossível ou muito difícil encontrar a saída”.

Antes de Stephen, como Dédalo, conseguir construir as asas que garantirão sua liberdade, ele constrói um labirinto igualmente metafórico para protegê-lo dos perigos da liberdade: um labirinto de passagens, ruas e atitudes que o protegem dos objetos de seus medos: aves de natureza ameaçadora habitam a maior parte da primeira metade do romance, durante a qual quase imperceptivelmente o próprio Stephen começa a “voar”, reunindo a força e a identidade que se manifestam mais claramente no final do romance, no ponto em que começa a rejeitar o que ele até agora tinha dado como certo. O labirinto, por outro lado, torna-se cada vez mais odioso e ameaçador; o abrigo, portanto, torna-se uma armadilha (HAYMAN, 1964, p. 37-38).

A estrutura dedálica da obra também foi observada por outros pesquisadores. O crítico literário Hugh Kenner descreve o movimento de *Um retrato do artista quando jovem* como uma espiral (KENNER apud PARRINDER, 1984, p. 83); já Nicoleta Stanca (2019, p. 159, tradução nossa) afirma que “os críticos consideram que tanto a estrutura quanto o imaginário em *Um retrato* seguem a lenda do labirinto”, e que os labirintos “fascinam gerações de escritores, historiadores, antropólogos e pesquisadores de todos os tipos, cujos trabalhos podem ter sido bem familiares a Joyce. Eles eram considerados como símbolos da rota tortuosa do inferno” (STANCA, 2019, p. 159, tradução nossa). Diane Fortuna, por sua vez, observa que:

Nenhum romance [...] constitui-se de tantas repetições, tantas recapitulações associadas a corredores sinuosos, fios, labirintos; tantas passagens em que o protagonista se encontra como que num ritual de iniciação em cavernas, portões, escadarias, charadas, danças, adivinhações, e finalmente ascensão. (FORTUNA apud STANCA, 2019, p. 159, tradução nossa)

Ainda, Jean Paris (1992, p. 100), que dedicou um capítulo da sua obra *Joyce* ao estudo do labirinto em *Um retrato do artista quando jovem*, aponta o início dessa referência na infância de Stephen, no momento que se esconde debaixo da mesa em sua casa diante da repreensão de sua mãe e se desenvolve com sua ida ao colégio jesuíta de Clongowes, quando num determinado dia é empurrado na lama por um garoto. Para Paris, a partir de tais acontecimentos, o personagem “começa a se sentir perdido, [...] e daí para diante a trama vai transcorrer num subterrâneo imenso, onde a luz diminui e se multiplicam os subterrâneos, os cubículos” (1992, p. 100).

Abaixo, transcrevemos o trecho no qual o episódio ocorre:

Ele estremeceu como se tivesse água fria e nojenta na pele. Foi maldade do Wells dar um encontrão nele pra ele cair na vala do pátio só porque ele não quis trocar a caixinha de rapé pela castanha da sorte do Wells [...]. Como estava fria e nojenta aquela água! Uma vez um colega viu uma ratazana pular naquele nojo²⁷. (JOYCE, 2016, p. 23)

A trama de *Um retrato do artista quando jovem*, então, é dividida pelo crítico em labirintos (ou dédalos), sendo o primeiro o demonstrado acima, e os seguintes: o que caracteriza a saída de Stephen de Clongowes e sua volta à cidade (PARIS, 1992, p. 104), “a cidade sombria e brumosa, a casa vazia e sem alegria onde iriam viver dali em diante” (JOYCE apud PARIS, 1992, p. 104); o que desemboca na cena dos prostíbulos, com a “ausência quase total de

²⁷ *He shivered as if he had cold slimy water next his skin. That was mean of Wells to shoulder him into the square ditch because he would not swop his little snuffbox for Wells's seasoned hacking chestnut [...]. How cold and slimy the water had been! A fellow had once seen a big rat jump into the scum.* (JOYCE, 2004, p. 7-8)

exteriores [...]. Cada vez mais longe da luz do dia, como que atraído para o próprio núcleo dos infernos, o espírito se afunda, passa naturalmente da noite do bordel para a igreja” (PARIS, 1992, p. 106); e o que, depois, o leva a repudiar todas as ligações mundanas, sendo seu único deus a arte, e sua única moral, a independência (PARIS, 1992, p. 111).

Para fins didáticos, tomaremos emprestada a mencionada ideia da “divisão labiríntica” da obra, para que se possa ter uma visão do desenvolvimento da narrativa através das imagens do labirinto e das asas/pássaros.

4.1.1 O primeiro labirinto

Com efeito, o labirinto e as asas estão implicitamente presentes já na segunda página de *Um retrato do artista quando jovem*, onde o menino ainda pequeno, culpado de alguma contravenção, se esconde debaixo da mesa e é avisado de que "a águia vem e come a mão dele" (HAYMAN, 1964, p. 37-38):

Ele se escondeu embaixo da mesa. A mãe dele disse:
 -Ah, o Stephen vai pedir perdão.
 A Dante disse:
 -Se não pedir, a águia vem e come a mão dele.
Comer a mão
Pedir perdão
Comer a mão
*Pedir perdão*²⁸ (JOYCE, 2016, p. 20)

Ao entrar debaixo da mesa, Stephen penetra no “labirinto”, onde pode se esconder de vergonha (PARIS, 1992, p. 100). A “mesa-caverna”, funcionando como um labirinto em miniatura e como um refúgio está, ainda, ligada a um monstro-pássaro (a águia), cuja avidez e liberdade não são nada simpáticas para a criança ainda fisicamente fraca e moralmente não desenvolvida (HAYMAN, 1964, p. 37); a águia, um tradicional símbolo de autoridade

²⁸ *He hid under the table. His mother said:
 -O, Stephen will apologize.
 Dante said:
 -O, if not, the eagles will come and pull out his eyes.*

*Pull out his eyes,
 Apologise,
 Apologise,
 Pull out his eyes.* (JOYCE, 2004, p. 4)

(TINDALL, 1978, p. 89), como que ameaçada em seu ninho, reage ameaçando o futuro artista (BURGESS, 1994, p. 49). Importante ressaltar que a aparição do referido pássaro marca a presença do elemento “asas”, que será retomado mais adiante.

A seção seguinte leva Stephen à escola jesuíta Clongowes Wood College²⁹ (BURGESS, 1994, p. 49), cujos corredores são frios, úmidos, mal iluminados e assombrados por espectros do passado, mas fornecem abrigo a Dedalus, sensível e míope³⁰, em meio a padres “paternais” e de fala mansa... Embora a qualidade labiríntica dessas passagens permeie o primeiro capítulo, ela não está totalmente desenvolvida até o seu final, quando Stephen, reagindo contra os castigos sádicos que recebeu do padre Dolan, sai sozinho para reclamar com o reitor (HAYMAN, 1964, p. 38-39), como pode-se conferir a seguir:

Tinha chegado à porta e, virando rapidamente à esquerda, subiu a escadaria e, antes de poder conseguir se decidir a voltar, já tinha entrado no longo corredor escuro que levava ao castelo. E quando atravessava o limiar da porta do corredor ele viu, sem virar a cabeça para olhar, que todos os alunos passavam em fila olhando para ele. Foi percorrendo o estreito corredor escuro, passando por portinhas que eram as portas dos quartos da comunidade. Olhou para a frente e à direita e à esquerda no escuro e pensou que aquelas coisas deviam ser retratos. Estava escuro e em silêncio e seus olhos eram fracos e cansados de lágrimas então ele não conseguia enxergar. Mas pensou que eram retratos de santos e dos grandes da ordem que olhavam lá de cima para ele silentes enquanto ia passando [...]. O velho criado varria no fim do patamar. Ele lhe perguntou onde era a sala do reitor, e o velho criado apontou para a porta lá no fim e ficou olhando enquanto ele ia bater. Ninguém respondeu. Ele bateu de novo mais alto e seu coração deu um pulo quando ele ouviu uma voz abafada que dizia: - pode entrar! Virou a maçaneta e abriu a porta e bateu para tentar achar a maçaneta da porta interna verde de baeta. Achou e empurrou a porta e entrou³¹. (JOYCE, 2016, p. 75)

A busca do menino o leva por portas, escadas, ao longo do "estreito corredor escuro", alinhado com fotos dos mortos, como um local cheio de fantasmas, ao escritório com cheiro solene atrás da porta verde de baeta, até que pudesse sair desse verdadeiro “túnel narrativo”

²⁹ Da estação de Kingsbridge, em Dublin, até Sallins, no condado de Kildare [onde está localizado o colégio], leva-se menos de uma hora de trem. (SULLIVAN, 2011, p. 13)

³⁰ Segundo informação trazida por Caetano W. Galindo, por ocasião da banca de defesa da presente dissertação (13 de agosto de 2021), Stephen, assim como Joyce, era, na verdade, presbítero.

³¹ *He passed along the narrow dark corridor, passing little doors that were the doors of the rooms of the community. He peered in front of him and right and left through the gloom and thought that those must be portraits. It was dark and silent and his eyes were weak and tired with tears so that he could not see. But he thought they were the portraits of the saints and great men of the order who were looking down on him silently as he passed [...].*

An old servant was sweeping at the end of the landing. He asked him where was the rector's room and the old servant pointed to the door at the far end and looked after him as he went on to it and knocked.

There was no answer. He knocked again more loudly and his heart jumped when he heard a muffled voice say: —Come in!

He turned the handle and opened the door and fumbled for the handle of the green baize door inside. He found it and pushed it open and went in. (JOYCE, 2004, p. 48-49)

(PARRINDER, 1984, p. 85) e alcançar o gramado de esportes, a luz do dia e a adulação de seus colegas de classe:

Mas quando passou pelo velho criado no patamar e estava de novo no baixo corredor estreito e escuro, ele começou a andar cada vez mais rápido. Cada vez mais rápido foi correndo empolgado no escuro. Deu com o cotovelo na porta do fim do corredor e, descendo apressado as escadas, caminhou depressa pelos dois corredores rumo ao ar livre. Podia ouvir os gritos dos colegas no gramado. Começou a correr de verdade e, correndo cada vez mais veloz, atravessou a pista de corrida e chegou ao gramado da terceira linha, sem fôlego³². (JOYCE, 2016, p. 77-78)

Assim, em oposição à atmosfera opressora, abafada e úmida em que se encontrava, Stephen agora sentia o ar “manso e cinza e doce e a noite chegava. Havia cheiro de noite no ar, o cheiro dos campos no interior quando eles desenterram os nabos para descascar e comer”³³ (JOYCE, 2016, p. 78), como se tivesse corrido rumo à liberdade. Jean Paris (1992, p. 104) afirma até mesmo que os adjetivos “sombrio”, “deserto”, “estreito” e “úmido” são repetidos neste capítulo até se tornarem uma espécie de encantamento, ao que poderíamos contrapor, portanto, a repetição da palavra “ar” em seu final, o que denota a saída de Stephen de um local (bastante) fechado.

Por sua vez, o papel das imagens de asas e pássaros em *Um retrato do artista quando jovem* é notavelmente diferente daquele do labirinto, pois, desde o início, as referências a criaturas emplumadas e voos se espalham para dominar o imaginário dos dois últimos capítulos do romance. É quase como se, por meio da distribuição dessa imagem ao longo da obra, Joyce quisesse sugerir a forma de uma asa que, no final do livro, é maciça o suficiente para transportar Stephen para a Europa, senão para suas realizações artísticas (HAYMAN, 1964, p. 45).

A ponta estreita desta asa dedálica é, assim, emplumada com imagens impressionantes de pássaros. Primeiro, como já visto, a águia ameaça a integridade física de Stephen; então, em seguida, no gramado de esportes de Clongowes, “depois de cada lance e de cada batida da bola o gorduroso globo de couro voava como um pássaro pesado em meio à luz cinzenta”³⁴ (JOYCE, 2016, p. 21).

³² *But when he had passed the old servant on the landing and was again in the low narrow dark corridor he began to walk faster and faster. Faster and faster he hurried on through the gloom excitedly. He bumped his elbow against the door at the end and, hurrying down the staircase, walked quickly through the two corridors and out into the air.*

He could hear the cries of the fellows on the playgrounds. He broke into a run and, running quicker and quicker, ran across the cinderpath and reached the third line playground, panting. (JOYCE, 2004, p. 50)

³³ *The air was soft and grey and mild and evening was coming. There was the smell of evening in the air, the smell of the fields in the country where they dugged up turnips to peel them and eat them.* (JOYCE, 2004, p. 51)

³⁴ *After every charge and thud of the footballers the greasy leather orb flew like a heavy bird through the grey light.* (disponível em <https://www.gutenberg.org/files/4217/4217-h/4217-h.htm>. Acesso em 23 abr. 2021)

Segundo William York Tindall (1960, p. 82), algum tempo depois, o pássaro surge na pessoa do personagem Heron, primeiro antagonista de Stephen Dedalus e cujo nome em inglês significa “garça”; agindo como uma ave de rapina, ele não somente ameaça agredir Stephen, como de fato o agride (TINDALL, 1978, p. 89). Importante ressaltar que há um parágrafo inteiro descrevendo, sob a ótica de Stephen, as características “ornitológicas” de seu antagonista:

Dois meninos estavam abrigados no limiar de uma porta, fumando, e antes de chegar até onde estavam ele reconheceu Heron pela voz.
 - Eis que o nobre Dedalus se aproxima! – gritou uma voz alta e gutural. – Bem-vindos os que vêm em confiança!
 Essa recepção terminou numa fraca gargalhada desprovida de alegria [...].
 Stephen sacudiu a cabeça e sorriu diante do rosto irrequieto e corado do rival, bicudo como uma ave. Muitas vezes ele achou estranho que Vincent Heron tivesse cara de ave e seu nome significasse garça. Um tufo de cabelos claros lhe caía sobre a testa como crista bagunçada: a testa era estreita e ossuda, e um nariz fino e aquilino se projetava entre olhos proeminentes e projetados, que eram leves e inexpressivos. Os rivais eram amigos de escola [...].
 - Você é um canalha, Dedalus! [...] ³⁵ (JOYCE, 2016, p. 89-100)

Em outra ocasião, os rapazes chegam às vias de fato:

- Venham, vamos segurar aqui esse herege – Heron gritou.
 Num instante Stephen foi feito prisioneiro.
 - O Tate te pôs no seu lugar naquele dia – Heron continuou – com aquilo da heresia na sua redação. [...]
 - Comporte-se! – gritou Heron, lanhando as pernas de Stephen com a bengala.
 Foi o sinal para o ataque. Nash segurou os braços dele para trás enquanto Boland catava um longo talo de couve que estava na sarjeta. Lutando e chutando e levando os lanhos da bengala e os golpes do talo nodoso, Stephen foi empurrado para trás contra uma cerca de arame farpado ³⁶. (JOYCE, 2016, p. 106)

³⁵ *Two boys were standing in the shelter of a doorway, smoking, and before he reached them he had recognised Heron by his voice.*

—*Here comes the noble Dedalus! cried a high throaty voice. Welcome to our trusty friend!*

This welcome ended in a soft peal of mirthless laughter [...]

Stephen shook his head and smiled in his rival's flushed and mobile face, beaked like a bird's. He had often thought it strange that Vincent Heron had a bird's face as well as a bird's name. A shock of pale hair lay on the forehead like a ruffled crest: the forehead was narrow and bony and a thin hooked nose stood out between the closeset prominent eyes which were light and inexpressive. The rivals were school friends. [...]

—*You're a sly dog.* (disponível em <https://www.gutenberg.org/files/4217/4217-h/4217-h.htm>. Acesso em 23 abr. 2021)

³⁶ —*Here, catch hold of this heretic, Heron called out.*

In a moment Stephen was a prisoner.

—*Tate made you buck up the other day, Heron went on, about the heresy in your essay. [...]*

—*Behave yourself! cried Heron, cutting at Stephen's legs with his cane.*

It was the signal for their onset. Nash pinioned his arms behind while Boland seized a long cabbage stump which was lying in the gutter. Struggling and kicking under the cuts of the cane and the blows of the knotty stump Stephen was borne back against a barbed wire fence. (disponível em <https://www.gutenberg.org/files/4217/4217-h/4217-h.htm>. Acesso em 23 abr. 2021)

Figura de orgulho e rebelião, “Heron submete Stephen a tratamento violento em duas ocasiões e tenta dissuadi-lo de ‘seus hábitos de obediência silenciosa’, ameaçando perturbar o precário equilíbrio moral do menino” (HAYMAN, 1964, p. 46). Ainda segundo David Hayman (1964, p. 46), é “a esse pássaro obscuro que Stephen involuntariamente capitula no final do capítulo dois, quando entra na cidade noturna em busca de consolo, para então descobrir a degradação moral”, o que será analisado a seguir.

4.1.2 O segundo labirinto

Mais evidentes são as implicações labirínticas dos caminhos, estradinhas no campo e ruas da cidade pelas quais Stephen vagueia durante o capítulo dois, quando tenta em vão sublimar suas luxúrias sexuais. O clímax do início da adolescência é marcado pela cristalização dessa imagem: sua entrada nos bairros pobres de Dublin, onde, no final de suas andanças aleatórias, encontra, em um "labirinto de ruas estreitas e sujas", uma prostituta que lhe dá o consolo a que ele havia se negado. Aqui, pela primeira vez, ele rompe com a disciplina cristã, entrando em um mundo desconhecido: um santuário de Vênus (HAYMAN, 1964, p. 38-39):

Além do desejo selvagem que trazia dentro de si, de realizar as enormidades em que pensava, nada lhe era sagrado. [...] Ele retomou sua errância. As veladas noites de outono o levavam de rua em rua como o tinham levado anos antes pelas silenciosas avenidas de Blackrock. [...] Tinha ido parar num labirinto de ruas estreitas e sujas. Das ruelas imundas vinham rajadas de roucas revoltas e lutas e o engrolar de cantadores ébrios. [...] Mulheres e meninas trajadas com longos vestidos vívidos atravessavam a rua indo de uma casa a outra. Eram tranquilas e perfumadas³⁷. (JOYCE, 2016, p. 125, 126, 127)

Uma vez que Stephen tenha reconhecido e experimentado sua masculinidade, as imagens do labirinto mudam de duas maneiras. Seus referentes tornam-se mais abstratos e as metáforas mais ameaçadoras: assim, por exemplo, no capítulo do arrependimento (III), os círculos sugerem a natureza labiríntica do vício sensual que gradualmente leva o jovem a cometer todos os “pecados mortais”; gaiolas sugerem o papel da doutrina sacerdotal que o leva

³⁷ *Beside the savage desire within him to realise the enormities which he brooded on nothing was sacred. [...] He returned to his wanderings. The veiled autumnal evenings led him from street to street as they had led him years before along the quiet avenues of Blackrock. [...] He had wandered into a maze of narrow and dirty streets. From the foul laneways he heard bursts of hoarse riot and wrangling and the drawling of drunken singers. [...] Women and girls dressed in long vivid gowns traversed the street from house to house. They were leisurely and perfumed.* (JOYCE, 2004, p. 87-88)

ao arrependimento; e as ruas com as quais Joyce abre e fecha o capítulo servem para focalizar essas imagens no contexto labiríntico estabelecido. No início deste capítulo, a realidade objetiva já deu lugar a sua reflexão interna; na passagem seguinte, Stephen procura e é repellido por imagens de sua própria luxúria. Ele não é vítima da *Nighttown*³⁸ de Dublin, mas de si mesmo (HAYMAN, 1964, p. 39):

Ele seguiria um rumo tortuoso subindo e descendo ruas, orbitando cada vez mais próximo num tremor de medo e prazer, até que seus pés subitamente o levassem a dobrar uma esquina escura. As prostitutas estariam acabando de sair de suas casas se preparando para a noite, bocejando preguiçosas depois do sono e ajeitando os grampos em seus montes de cabelos. Ele passaria por elas calmamente esperando um movimento súbito de seu próprio desejo ou súbito chamado dirigido à sua alma amante do pecado e proveniente da carne macia e perfumada delas. E no entanto enquanto espreitava à procura daquele chamado, seus sentidos, nulificados apenas por seu desejo, perceberiam agudamente tudo o que os feria ou envergonhava [...]³⁹. (JOYCE, 2016, p. 129)

Tal é a ironia do labirinto: a de que nos perdemos quando pensamos estar perto da saída (PARIS, 1992, p. 105). Segundo Jean Paris (1992, p. 105-106),

Em vez de ajudar Stephen, o remorso que o domina após o episódio das prostitutas vai mergulhá-lo ainda mais na escuridão. O que surpreende nesse relato é a ausência quase total de exteriores. Cada vez mais longe da luz do dia, como que atraído para o próprio núcleo dos infernos, o espírito se afunda, passa naturalmente da noite do bordel para a da igreja. [...] o drama continua a se desenrolar em ambientes fechados, galerias, confessionários, naves de igrejas penumbrosas onde a água poreja, sem janelas.

O trajeto do personagem por inúmeros labirintos é recorrente no romance e é o que se verá no subtópico seguinte.

4.1.3 O terceiro labirinto

Entre a aura de pecado que permeia as páginas iniciais do capítulo três e o odor de santidade com que esse capítulo se encerra, ocorre o episódio central do romance, o retiro

³⁸ Zona de prostituição em Dublin, à época. Também aparece em *Ulisses*.

³⁹ *He would follow a devious course up and down the streets, circling always nearer and nearer in a tremor of fear and joy, until his feet led him suddenly round a dark corner. The whores would be just coming out of their houses making ready for the night, yawning lazily after their sleep and settling the hairpins in their clusters of hair. He would pass by them calmly waiting for a sudden movement of his own will or a sudden call to his sin-loving soul from their soft perfumed flesh. Yet as he prowled in quest of that call, his senses, stultified only by his desire, would note keenly all that wounded or shamed them [...].* (JOYCE, 2004, p. 90)

religioso: um labirinto projetado para conduzir os meninos à pureza moral. Joyce evoca o labirinto teológico como uma armadilha para o espírito nas seguintes descrições das mãos do padre ao iniciar o último de seus sermões: "Seu rosto era bondoso e ele juntava delicadamente os dedos de cada mão, formando frágil jaula com a união de cada um deles"⁴⁰ (JOYCE, 2016, p. 158).

O aspecto labiríntico do catolicismo é confirmado no capítulo quatro, onde a observância de Stephen de seus deveres religiosos é expressa em termos que trazem à mente sua antiga devoção aos rituais do pecado: "Cada parte de seu dia, dividido pelo que ele considerava agora como os deveres do seu estado de vida, girava em torno de seu próprio centro de energia espiritual"⁴¹ (JOYCE, 2016, p. 182). O caráter excessivo de sua piedade e sua humilde devoção ao ritual e ao dogma levam Stephen a uma consciência das contradições, despertam dúvidas cujas implicações logo se manifestam (HAYMAN, 1964, p. 40-41).

No último ano no colégio Belvedere, quando o herói é entrevistado pelo diretor da escola, essas dúvidas se cristalizam, e Stephen, em sua ânsia de escapar, rapidamente se perde em um novo aspecto do labirinto:

A voz do diretor insistindo com ele nas altivas pretensões da Igreja e no mistério e no poder do ofício sacerdotal se repetia à toa em sua memória. Sua alma não estava ali para ouvir e saudar aquela voz e ele agora sabia que a exortação a que tinha ouvido já se transformara em história fria e à toa. Ele jamais balançaria o turbulo diante do sacrário como sacerdote. Seu destino era escapar de ordens sociais ou religiosas. A sabedoria dos argumentos do padre não o tocou a fundo. Estava destinado a aprender sua própria sabedoria separado dos outros ou a aprender sozinho a sabedoria dos outros, errando por entre as ciladas do mundo⁴². (JOYCE, 2016, p. 198)

Portanto, assim como a rejeição do herói aos demônios carnavais implica sua dedicação ao labirinto de virtudes e dúvidas teológicas, sua rejeição do sacerdócio implica seu compromisso com o "mundo" no qual ele terá a liberdade de errar simbolizado pelas imagens de voo que fecham este capítulo (HAYMAN, 1964, p. 40-41).

⁴⁰ *His face was kind and he joined gently the fingers of each hand, forming a frail cage by the union of their tips.* (disponível em <https://www.gutenberg.org/files/4217/4217-h/4217-h.htm>. Acesso em 22 abr. 2021)

⁴¹ *Every part of his day, divided by what he regarded now as the duties of his station in life, circled about its own centre of spiritual energy.* (disponível em <https://www.gutenberg.org/files/4217/4217-h/4217-h.htm>. Acesso em 22 abr. 2021)

⁴² *The voice of the director urging upon him the proud claims of the church and the mystery and power of the priestly office repeated itself idly in his memory. His soul was not there to hear and greet it and he knew now that the exhortation he had listened to had already fallen into an idle formal tale. He would never swing the thurible before the tabernacle as priest. His destiny was to be elusive of social or religious orders. The wisdom of the priest's appeal did not touch him to the quick. He was destined to learn his own wisdom apart from others or to learn the wisdom of others himself wandering among the snares of the world.* (disponível em <https://www.gutenberg.org/files/4217/4217-h/4217-h.htm>. Acesso em 22 abr. 2021)

4.1.4 O quarto labirinto

Após a confissão e, posteriormente, a negação da vida eclesiástica, Stephen começa a caminhar para fora do labirinto e em direção à aceitação da vida e de sua vocação artística, o que ocorre durante a passagem da garota-pássaro na praia⁴³, que a maioria dos críticos considera como o clímax do romance (HAYMAN, 1964, p. 51). Momentos antes deste episódio, sentindo-se livre, ele pensa que “agora, mais do que nunca, seu estranho nome lhe parecia profético”⁴⁴ (JOYCE, 2016, p. 206) e que “diante do nome do fabuloso artífice, ele parecia ouvir o ruído de vagas ondas e ver uma forma alada voando sobre as vagas e escalando lenta o céu, [...] homem aquilino que voava rumo ao sol por sobre o mar, [...] símbolo do artista [...]”⁴⁵ (JOYCE, 2016, p. 206).

Para o crítico literário Patrick Parrinder (1984, p. 31, tradução nossa), a forma alada narrada por Joyce é “o símbolo do gênio criativo como uma força eterna, capaz não somente de surpreender os gregos antigos como também de revolucionar a sociedade contemporânea”, e que Dédalo significaria, portanto, “um individualismo desafiador, cujas invenções o mundo seria forçado a reconhecer” (PARRINDER, 1984, p. 31, tradução nossa). Já Tindall (1978, p. 89) considera, neste episódio, que o símbolo de Dédalo significaria uma “promessa de criação e de voo”, que acaba vaticinando os próximos passos do jovem herói.

Weldon Thornton (1994, p. 139-142), por sua vez, com acuidade, faz uma observação que pode nos passar despercebida durante a leitura da obra: Stephen, no episódio em que, criança, é “alertado” por meio de uma canção de que a águia comeria sua mão, não sabe exatamente de que ele era culpado; após, na situação com Heron, seu antagonista, o menino é por este repreendido por estar namorando uma garota e, mais tarde, por admirar Lord Byron! Ou seja, segundo as palavras do citado estudioso, os “pássaros” que permeiam o início do romance possuem uma natureza negativa, de reprovação (monstros do labirinto?).

Assim, “malvados” no início, os pássaros tornam-se bons quando Stephen se aproxima da praia, no final do penúltimo capítulo (TINDALL, 1960, p. 82), quando então tais imagens, que sempre lhe representaram medo e culpa, são transformadas em imagens de beleza e de seu

⁴³ Praia de Dollymount (PARRINDER, 1984, p. 31).

⁴⁴ *Now, as never before, his strange name seemed to him a prophecy.* (disponível em <https://www.gutenberg.org/files/4217/4217-h/4217-h.htm>. Acesso em 23 abr. 2021)

⁴⁵ [...] *a hawklike man flying sunward 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?* (disponível em <https://www.gutenberg.org/files/4217/4217-h/4217-h.htm>. Acesso em 23 abr. 2021)

próprio destino (THORNTON, 1994, p. 142); enquanto nos quatro primeiros capítulos ele é vítima das circunstâncias, é nesse momento que Stephen deixa de ser guiado por elas e torna-se autossuficiente (THORNTON, 1994, p. 143).

Finalmente, o encontro simbólico de Stephen com o "anjo da juventude e da beleza mortais"⁴⁶ (JOYCE, 2016, p. 210) ocorre paradoxalmente em meio a um labirinto de águas sinuosas de uma praia de Dublin. Prenunciando a atmosfera grega do capítulo cinco, a emblemática garota-pássaro é assim retratada (HAYMAN, 1964, p. 41):

Uma moça estava à sua frente em meio ao regato, imóvel e só, mirando o mar. Parecia alguém que a mágica tivesse transformado em imagem de estranha e linda ave marinha. Suas longas pernas nuas e esbeltas eram delicadas como as da cegonha e puras, a não ser onde um rastro esmeralda de algas se tinha marcado como sinal sobre a pele. Suas coxas, mais cheias e do tom suave do marfim, estavam nuas quase até o quadril, onde as alvas franjas da roupa de baixo eram como penugens de macia plumas brancas. Sua saia azul-ardósia estava atrevidamente presa na cintura e se abria em caudas atrás dela. Seu peito era de ave, suave e exíguo, exíguo e suave como o peito de uma pomba de penas negras. Mas os longos cabelos claros eram de menina: e de menina, e tocado pelo encanto da beleza mortal, seu rosto⁴⁷. (JOYCE, 2016, p. 209)

Na passagem, fica claro que a imagem do pássaro não está mais associada ao medo, à culpa e ao castigo; Stephen transformou o significado da imagem para si mesmo em algo muito mais positivo - em uma imagem da beleza do mundo natural e uma promessa de libertação (THORNTON, 1994, p. 143). A garota-pássaro, assim, é a personificação da beleza que Stephen sente em sua alma recém-nascida, tendo sua visão significado a ele a realização de seu destino criativo na Irlanda (HAYMAN, 1964, p. 48-49).

Entretanto, na penúltima seção do capítulo cinco, Joyce arruína em Stephen as ilusões criadas na praia no capítulo quatro. Aqui, sentado na escadaria da Biblioteca Nacional, com seu paudefreixo à maneira dos druidas celtas (GALINDO, 2016, p. 273) e procurando no céu por presságios à maneira de um águia, o jovem expressa, com uma desconfiança dos símbolos alados, uma crescente consciência do fracasso pessoal (HAYMAN, 1964, p. 48-49):

⁴⁶ [...] *angel of mortal youth and beauty* [...]. (disponível em <https://www.gutenberg.org/files/4217/4217-h/4217-h.htm>. Acesso em 23 abr. 2021)

⁴⁷ *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 slender 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 slateblue 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 darkplumaged dove. But her long fair hair was girlish: and girlish, and touched with the wonder of mortal beauty, her face.* (disponível em <https://www.gutenberg.org/files/4217/4217-h/4217-h.htm>. Acesso em 23 abr. 2021)

Via o voo; aves e aves; um raio negro, uma curva, ruflar de asas. Tentou contar os pássaros antes que passassem todos seus corpos vibrantes [...]. Voavam alto e voavam baixo mas sempre circulando em linhas retas e curvadas e sempre voando da esquerda para a direita, circulando em trono de um templo de ar. [...] Por que estava olhando para cima ali na escadaria da entrada, ouvindo o estrídulo duplo pio, vendo seu voo? Em busca de augúrio de bem ou de mal? [...] Uma sensação de medo do desconhecido se movia no seio desse desânimo, um medo de símbolos, portentos, do homem aquilino cujo nome era o seu e que pairou para fugir de seu cativo com asas tecidas de vimeiro [...]⁴⁸. (JOYCE, 2016, p. 274-275)

No capítulo cinco, então, os amigos de Stephen (então aluno da University College) insistem na impossibilidade e impraticabilidade desse sonho, identificando a Irlanda com uma armadilha. Cranly, um amigo infiel, mas exigente, ajuda a motivar o seu exílio, quase que o obrigando a reconhecer-se como um estranho na Creta irlandesa. Assim, com a crescente familiaridade de Stephen com asas e seres alados, seus preparativos metafóricos para o voo final – ou seja, o exílio - chegam ao clímax com as entradas em seu diário. Nelas, seu último “grito” registrado é um apelo a Dédalo: "Velho pai, velho artífice, sustenta-me agora e para sempre com mão firme"⁴⁹ (JOYCE, 2016, p. 309) (HAYMAN, 1964, 48-49).

Neste ponto, é importante ressaltar que Stephen parece estar se dirigindo ao lendário Dédalo (o “velho artífice”) na posição de filho. Ziolkowski (2005, p. 35, tradução nossa) refuta tal hipótese:

Foi sugerido que Dedalus, neste trecho, está assumindo o papel de filho de Dédalo - uma identificação que é apropriada, contanto que entendamos que Joyce quer dizer apenas no sentido de ele ser o herdeiro espiritual de Dédalo; não há indícios no texto de que seu herói sofrerá qualquer tipo de queda semelhante à de Ícaro.

Por outro lado, Thornton (2004, p. 145) sugere que, na referida passagem, Stephen esteja implicitamente identificando-se com Ícaro, filho de Dédalo; a imagem da fuga, então, embora ainda livre das conotações negativas que tinha para o rapaz quando mais jovem, é, no entanto, mais complexa e mais sinistra do que ele imagina, pois aqui, no início de sua fuga para a liberdade e autorrealização como artista, ela pressagiaria uma queda. Don Gifford (1982, p.

⁴⁸ *He watched their flight; bird after bird: a dark flash, a swerve, a flutter of wings. He tried to count them before all their darting quivering bodies passed [...]. They were flying high and low but ever round and round in straight and curving lines and ever flying from left to right, circling about a temple of air. [...] Why was he gazing upwards from the steps of the porch, hearing their shrill twofold cry, watching their flight? For an augury of good or evil? A sense of fear of the unknown moved in the heart of his weariness, a fear of symbols and portents, of the hawklike man whose name he bore soaring out of his captivity on osier-woven wings [...].* (disponível em <https://www.gutenberg.org/files/4217/4217-h/4217-h.htm>. Acesso em 23 abr. 2021)

⁴⁹ *Old father, old artificer, stand me now and ever in good stead.* (disponível em <https://www.gutenberg.org/files/4217/4217-h/4217-h.htm>. Acesso em 23 abr. 2021)

221) acrescenta que tal associação com Ícaro é feita inconscientemente por Stephen. Hayman (1964, p. 49-50, tradução nossa), no entanto, parece resolver a referida contenda interpretativa:

A fuga do herói [...] é desfavorável; mas, como indicaria sua confusão em *Ulysses*, a queda não será do sol para o mar, mas sim da juventude e da fantasia romântica, da ilusão romântica de *fin de siècle* da pureza absoluta para o mar da vida e para o caos de ideias e existências. O menino que em desespero invoca um pai mitológico dificilmente está pronto para aceitar a liberdade, para usar suas asas, para se tornar o criador – dificilmente ciente da natureza de seus próprios compromissos.

4.2 As figuras do Minotauro e da vaca

Nas primeiras linhas do romance, lê-se:

Era uma vez, e foi muito bom dessa vez que a vaquinha mumu veio descendo a rua e não é que essa vaquinha mumu que vinha descendo a rua me encontra um menino bem fofo chamado Pitoco... O pai dele contava essa história: o pai olhava para ele por trás de um vidro⁵⁰: tinha a cara cabeluda. Era ele o Pitoco. A vaquinha mumu⁵¹ descia a rua onde a Betty Byrne morava: ela vendia bala de limão⁵². (JOYCE, 2016, p. 19)

A respeito da “vaquinha mumu” (*moocow*, no original), explica Don Gifford (1982, p. 131, tradução nossa) que “versões desta história ainda são atuais em Connemara, na Irlanda: uma vaca sobrenatural leva as crianças para um reino insular, onde elas são libertadas das restrições e dependências mesquinhas da infância e magicamente educadas como heroínas antes de voltar para seus pais”. Já o epíteto “Pitoco”, atribuído a Stephen ainda bebê por seu pai, conforme a tradução de Caetano Galindo, no original lê-se *tuckoo*⁵³, o que sugere algo como “ser embrulhado na cama [*being tucked in bed*]” (GIFFORD, 1982, p. 133, tradução nossa); dessa maneira, “o garoto ‘embrulhado’, preso, será encontrado pela vaquinha *moocow* para ser libertado” (QUINTALE, p. 66).

⁵⁰ Monóculo (DETTMAR, 2004, p. 3).

⁵¹ Ecoa “seda das vacas”, no idioma irlandês, ou seja, o mais belo do gado, um epíteto alegórico da Irlanda. [...] John Joyce, em uma carta a seu filho James, de 31 de janeiro de 1931: “Será que você se lembra dos velhos tempos em Brighton Square [...], quando você era o Pitoco, e eu costumava te levar na praça e contar tudo sobre a vaquinha mumu que descia da montanha e levava os meninos embora?”. (GIFFORD, 1982, p. 131, tradução nossa)

⁵² *ONCE UPON A TIME and a very good time it was there was a moocow coming down along the road and this moocow that was down along the road met a nicens little boy named baby tuckoo... His father told him that story: his father looked at him through a glass: he had a hairy face. He was baby tuckoo. The moocow came down the road Where Betty Byrne lived: she sold lemon platt.* (JOYCE, 2004, p. 3)

⁵³ “Pequerrucho Fuça-Fuça”, na tradução de José Geraldo Vieira (1987, p. 1).

Assim, conforme Flavio Quintale (p. 67), “o pequeno Stephen é ‘magicamente’ instruído na infância pela *moocow*”, sendo que através dela é que o artista teria sido libertado das amarras para criar; como vimos, quando crescer, ele irá deixar seus pais (QUINTALE, p. 67) e seu país, num ímpeto heroico de autodescoberta e autodeterminação. É possível, assim, fazer um paralelo com a vaca presente nas *Metamorfoses* de Ovídio. Na referida epopeia, ela é um simulacro criado por Dédalo, o fabuloso artífice, a pedido da rainha Pasífae, esposa do rei Minos de Creta. A rainha, apaixonada por um touro enviado a seu marido por Poseidon, pediu ao artista que construísse uma vaca de madeira, para que, nela adentrando, pudesse copular com o animal. “Da união nasce o Minotauro. Dédalo é também condenado ao labirinto por cumplicidade. Pasífae, detentora de dotes de feiticeira, retribui a ajuda auxiliando Dédalo na fuga do labirinto” (QUINTALE, p. 67). Assim,

A *moocow* é, ao mesmo tempo, símbolo do amor carnal e da sabedoria mágica. Instrui Stephen Dedalus intelectual e sensualmente. Ao longo do romance, Stephen fugirá de seu labirinto: a consciência católica e a libertação do corpo pelo pecado. Stephen revoltar-se-á, também intelectual e sexualmente, contra os dogmas católicos. O simbolismo da *moocow* identifica-se com Pasífae e a vaca do folclore irlandês, e as duas relações não se excluem, pelo contrário, se complementam. (QUINTALE, p. 67)

No tocante ao Minotauro, as interpretações são variadas. Stanca (2019, p. 160) nos lembra de que, ao se arrepender depois de ouvir os “sermões do inferno” por ocasião das celebrações de São Xavier, Stephen Dedalus é confrontado com um deus bovino:

Sua alma engordava e se coagulava num sebo nojento, caindo cada vez mais fundo em seu medo opaco num crepúsculo sombrio e ameaçador enquanto o corpo que era dele restava parado, inerte e desonrado, contemplando com olhos escurecidos, desamparado, perturbado e humano para os olhos fixos de um deus bovino⁵⁴. (JOYCE, 2016, p. 140)

Ainda, quando o menino viaja de Chapel Clontarf (Clontarf é a palavra gaélica para “Prado do Touro”) a Dublin, ele passa pelo *Bull*⁵⁵ e é caçado pelos colegas, que o chamam de *Bous Stephaneforos* (STANCA, 2019, p. 160), o que seria “uma variante grega para ‘boi enguirlandado’, ou seja, preparado para o sacrifício” (GALINDO, 2016, p. 205), e *Bous Stephanoumenos*, que significaria, “num grego escolar, a alma de touro ou de boi de Stephen”

⁵⁴ *His soul was fattening and congealing into a gross grease, plunging ever deeper in its dull fear into a sombre threatening dusk, while the body that was his stood, listless and dishonoured, gazing out of darkened eyes, helpless, perturbed and human for a bovine god to stare upon.* (disponível em <https://www.gutenberg.org/files/4217/4217-h/4217-h.htm>. Acesso em 24 abr. 2021)

⁵⁵ Muro que forma o limite norte do porto de Dublin (GALINDO, 2016, p. 201).

(GIFFORD, 1982, p. 220, tradução nossa). Como observa Donald Lateiner (apud ROJCEWICZ, p. 71-72), a palavra *Bous* evoca tanto o touro amado por Pasífae, para quem Dédalo construíra uma engenhoca em forma de vaca de madeira, quanto o Minotauro, meio-touro, meio-humano, para quem o artífice criara o labirinto como forma de aprisioná-lo.

Ziolkowski (2005, p. 35), por sua vez, identifica o Minotauro na figura do velho do oeste da Irlanda com "olhos córneos emoldurados de vermelho"⁵⁶ (JOYCE, 2016, p. 307), que Stephen Dedalus descreve nas anotações de seu diário no final do romance. “- Ah, mas deve ter criaturas muito das estranhas lá na outra ponta do mundo”⁵⁷ (JOYCE, 2016, p. 307), ruma seu interlocutor. Dedalus teme essa criatura. "É com ele que devo lutar a noite toda até chegar o dia, até que ele ou eu estejamos mortos"⁵⁸ (JOYCE, 2016, p. 307-308).

Para David Hayman (1964, p. 44), ao experimentar o pecado e, depois, ter sua culpa “exagerada como resultado dos sermões durante o retiro religioso, Stephen tem alucinações. Ele vê na versão cristã degradada do Minotauro a bestialidade que espreita por trás de sua ação pecaminosa”: “Criaturas pelo campo: uma, três, seis: criaturas se moviam pelo campo, de cá e de lá. Criaturas caprinas de face humana, cenho córneo, vagamente barbadas e cinzentas como látex. A perfídia do mal lhes reluzia nos olhos duros [...]”⁵⁹ (JOYCE, 2016, p. 170). Portanto, ao identificar a besta-fera contra a qual vinha batalhando com o sentimento de culpa advindo das experiências sexuais na *Nighttown* de Dublin, o jovem se volta para o extremo da humildade e do arrependimento, indo confessar-se com o velho padre barbudo que está enjaulado em seu confessionário, um símbolo vivo da vocação que ele mais tarde reconhecerá como uma forma de morte (HAYMAN, 1964, p. 44).

Por fim, o centro terrível do labirinto (local onde comumente o Minotauro é retratado⁶⁰) é descrito graficamente durante os sermões do retiro religioso e mais graficamente

⁵⁶ [...] *redrimmed horny eyes*. (disponível em <https://www.gutenberg.org/files/4217/4217-h/4217-h.htm>. Acesso em 24 abr. 2021)

⁵⁷ —*Ah, there must be terrible queer creatures at the latter end of the world*. (disponível em <https://www.gutenberg.org/files/4217/4217-h/4217-h.htm>. Acesso em 24 abr. 2021)

⁵⁸ *It is with him I must struggle all through this night till day come, till he or I lie dead*. (disponível em <https://www.gutenberg.org/files/4217/4217-h/4217-h.htm>. Acesso em 24 abr. 2021)

⁵⁹ *Creatures were in the field; one, three, six: creatures were moving in the field, hither and thither. Goatish creatures with human faces, hornybrowed, lightly bearded and grey as indiarubber. The malice of evil glittered in their hard eyes [...]*. (disponível em <https://www.gutenberg.org/files/4217/4217-h/4217-h.htm>. Acesso em 24 abr. 2021)

⁶⁰ Há uma passagem de Borges, no conto “There are more things”, de seu *Livro de areia*, em que se lê: *Aquela noite não dormi. Por volta do amanhecer, sonhei com uma gravura à maneira de Piranesi, que eu nunca vira, ou vi e esqueci, e que representava um labirinto. Era um anfiteatro de pedra, cercado de ciprestes e mais alto que a copa dos ciprestes. Não havia nem portas nem janelas, mas uma fileira infinita de frestas verticais e estreitas. Com uma lente de amento eu procurava ver o Minotauro. Afinal o percebi. Era o monstro de um monstro; tinha menos de touro que de bisão e, estendido na terra o corpo humano, parecia dormir e sonhar. Sonhar com quê, ou com quem?* (BORGES, 2009, p. 47)

experimentado durante a visão infernal ou monstruosa, que força o jovem Dedalus a refazer seus passos para que exorcize completamente seu demônio. Ao libertar o herói temporariamente de seu sentimento de culpa e permitir que ele se dedique de todo o coração às complexidades da piedade e do dogma, a confissão leva Stephen imperceptivelmente para fora do labirinto em direção à aceitação da vida e de sua vocação artística (HAYMAN, 1964, p. 51).

4.3 Escapando do Minotauro e do labirinto

Como vimos, as imagens delineadas acima são uma constante em *Um retrato do artista quando jovem*, pois cada capítulo tem seu labirinto, monstros e pássaros ou asas. Assim, no capítulo um, os corredores são tortuosos, o padre Dolan é aterrorizante e Stephen é erguido num voo simulado por seus colegas de classe. No capítulo dois, as ruas labirínticas levam-no a um reconhecimento de anseios licenciosos, a uma fuga simulada e a uma queda nos braços de uma prostituta. O inferno eclesiástico com seus medonhos habitantes é o labirinto do capítulo três, que termina com a “elevação” do adolescente através da oração. O labirinto de inconsistências teológicas leva então o rapaz a reconhecer o perigo da vocação sacerdotal oferecida a ele no capítulo quatro, o qual conclui com a identificação de Stephen como aluno da University College, em um cenário intelectual que lembra a Atenas do século V: o jovem explora um labirinto intelectual e social, e descobre o “monstro da infidelidade irlandesa”, do qual ele foge rumo à liberdade com suas “asas” (HAYMAN, 1964, p. 50).

Cada capítulo, assim, demonstra a progressão da personagem, criando uma aura de inevitabilidade que contribui para a estética final do romance. Repetições significativas e referências cruzadas permitem que Joyce reforce a ideia de que seu herói está continuamente se refazendo por meio de uma série de mortes e renascimentos que dificilmente podem terminar com a partida de Stephen da Irlanda⁶¹ (HAYMAN, 1964, p. 50).

Pode-se, até mesmo, aproximar a estrutura labiríntica de experiências, referendada por Jean Paris, à do *Bildungsroman*, ou seja, romance de formação; para Weldon Thornton (1994, p. 88-89, tradução nossa),

Em cada um dos capítulos Stephen reage a algum chamado, algum impulso, que parece refletir o princípio de vida (significado da vida) que ele busca. No primeiro capítulo, essa cena clímax é seu apelo ao padre Conmee; no segundo, é a visita à

⁶¹ ... como de fato não termina, já que o personagem reaparece, com grande importância, no *Ulisses*.

prostituta; no terceiro, é sua confissão ao padre; no quarto, sua visão com a garota. Cada uma dessas cenas simboliza para Stephen um senso recém-realizado do que é mais real em sua experiência e, conseqüentemente, de como ele deve encarar a vida.

Thornton (1994, p. 88-89) vê nisso uma característica do *Bildungsroman*, qual seja, a de que é comum nessa modalidade de romance se ver o protagonista envolvido num movimento oscilatório entre polos de experiência. Tais polos de experiência podem ser vistos sob a ótica simbólica da figura do labirinto, no sentido de se chegar a si mesmo, pois “para o viajante que penetra no labirinto, a meta é atingir a câmara central, a cripta dos mistérios. Mas, ao atingi-la, deve sair e regressar ao mundo exterior, atingir [...] um novo nascimento” (BRION apud PARIS, 1992, p. 99). A narrativa-labirinto, conforme trabalhado acima, parece então possuir uma estrutura que leva a um centro, ou seja, a um encontro com o si-mesmo, ou mesmo à “transformação do eu, que se opera no centro do labirinto e que se afirmará à luz do dia no fim da viagem de retorno, no término, dessa passagem das trevas à luz” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 532). Conforme o *Dicionário de Símbolos*,

O labirinto também conduz o homem ao interior de si mesmo, a uma espécie de santuário interior e escondido, no qual reside o mais misterioso da pessoa humana. Pensa-se aqui em *mens*, templo do Espírito Santo na alma em estado de graça, ou ainda nas profundezas do inconsciente. Um e outro só podem ser atingidos pela consciência depois de longos desvios ou de uma intensa concentração, até esta intuição final e que tudo se simplifica por uma espécie de iluminação. É ali, nessa cripta, que se reencontra a unidade perdida do ser, que se dispersara na multidão dos desejos. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 531)

Tal aproximação interpretativa entre a personagem e o símbolo é válida. Para Anthony Burgess (1994, p. 48), na obra em análise o símbolo “fundamental é o de uma criatura que tenta escapar do cativeiro dos elementos mais espessos, terra e água, e aprende dolorosamente a voar” - Dédalo, o inventor, criou asas de cera cobertas de penas com as quais voou para a liberdade - , sendo que “o *leitmotiv* dedálico do voo, como visto, é representado em várias imagens de pássaros e morcegos que surgem na consciência de Stephen” (PARRINDER, 1984, p. 82, tradução nossa) ao longo do romance. Aliás, “escapar” parece ser o objetivo de Stephen, como se escapa de um labirinto:

Stephen se verá aprisionado na casa da sua família, na religião e em seu país, e as visões que tem a respeito de pássaros em momentos-chave do romance são simbólicas no que toca à sua vontade de voar e escapar. As imagens de voo estão contidas nas referências ao mito de Dédalo (o homem com asas), pássaros, morcegos e Lúcifer; personagens possuem nomes de pássaros (Cranley, Heron); a águia vai arrancar o olho do menino se ele desobedecer [...]. (STANCA, 2019, p. 156, tradução nossa)

O próprio Stephen afirma ser “diferente dos outros [...]” e que “não queria brincar. Queria encontrar no mundo real a imagem insubstancial que sua alma contemplava com tanta constância”⁶² (JOYCE, 2016, p. 86). No entanto, há toda uma série de obstáculos concretos em seu caminho, conforme acima foi demonstrado:

[...] ir andando, mas não para o corredor, e sim escadaria acima à direita, para o castelo. Só precisava fazer isso: virar à direita e andar rápido escada acima e em meio minuto estaria no longo corredor estreito e escuro que atravessava o castelo até a sala do reitor. [...] Subiu velozmente os degraus que saíam do jardim, receando que certa presa lhe escapasse, e abriu caminho à força entre a multidão para entrar no saguão passando pelos dois jesuítas que guardavam o êxodo e faziam reverências e apertavam as mãos dos visitantes. [...] Ele retomou sua errância. As veladas noites de outono o levavam de rua em rua como o tinham levado anos antes pelas silenciosas avenidas de Blackrock⁶³. (JOYCE, 2016, p. 73, 110 e 126)

Além desses, existem também obstáculos mais abstratos e que, portanto, guardam um certo grau de subjetividade, por serem compostos de construções sociais, como a família, a religião e o nacionalismo, como por exemplo se pode verificar no seguinte excerto:

- A alma nasce – ele disse vagamente – primeiro naqueles momentos de que eu te falei. Ela tem um parto lento e negro, mais misterioso que o do corpo. Quando a alma de um homem nasce nesta terra, ela encontra redes lançadas para impedir seu voo. Você me fala de nacionalidade, língua, religião. Eu vou tentar voar e escapar dessas redes⁶⁴. (JOYCE, 2016, p. 249)

Stephen, no final da obra, alcança seu objetivo de exilar-se em relação às referidas “redes”. Conforme assinala Hodgart (1983, p. 57, tradução nossa), o artista para Joyce é um “homem separado dos outros pela sua vocação, e deve lutar para se separar das amarras da família, da comunidade e de sua nacionalidade, que o prendem no lugar-comum, num mundo burguês”; some-se a isso a instituição da Igreja, o que atesta o seguinte trecho da obra ora em estudo:

⁶² *different from others. He did not want to play. He wanted to meet in the real world the unsubstantial image which his soul so constantly beheld.* (disponível em <https://www.gutenberg.org/files/4217/4217-h/4217-h.htm>. Acesso em 24 abr. 2021)

⁶³ [...] *to go on walking but not out to the corridor but up the staircase on the right that led to the castle. He had nothing to do but that; to turn to the right and walk fast up the staircase and in half a minute he would be in the low dark narrow corridor that led through the castle to the rector's room. [...] He mounted the steps from the Garden in haste, eager that some prey should not elude him, and forced his way through the crowd in the hall and past the two jesuits who stood watching the exodus and bowing and shaking hands with the visitors. [...] He returned to his wanderings. The veiled autumnal evenings led him from street to street as they had led him years before along the quiet avenues of Blackrock.* (JOYCE, 2004, p. 47, 75, 87)

⁶⁴ - *The soul is born, he said vaguely, first in those moments I told you of. It has a slow and dark birth, more mysterious than the birth of the body. When the soul of a man is born in this country there are nets flung at it to hold it back from flight. You talk to me of nationality, language, religion. I shall try to fly by those nets.* (JOYCE, p. 179-180, 2004)

Eu não vou servir àquilo em que não acredito mais, possa essa coisa se dizer minha casa, minha pátria ou minha Igreja: e eu vou tentar me expressar em algum modo de vida ou de arte com a liberdade que eu conseguir e com a plenitude que eu conseguir, usando em minha defesa as únicas armas que eu me permito usar – silêncio, exílio e astúcia⁶⁵. (JOYCE, 2016, p. 301)

Quando finalmente toma consciência dos perigos inerentes à sua condição de alma livre, das redes construídas pela sociedade para impedir sua fuga, dedica-se ao autocontrole – ao "silêncio, exílio e astúcia"⁶⁶ (JOYCE, 2016, p. 301) – e voa para o continente (HAYMAN, 1964, p. 38), ou seja, rumo ao exílio. Assim, Stephen consegue fugir dos labirintos da nacionalidade e da religião por meio da arte (STANCA, 2019, p. 161), mais especificamente através da literatura:

Stephen enfim sabe que a literatura é sua vocação, sacerdotal o bastante, já que sua função é a transmutação de acidentes inferiores em essência divina. Por intermédio da arte ele consegue lidar com os conteúdos baixos da vida material. (BURGESS, 1994, p. 56)

Verifica-se, ao final do trajeto de Stephen, que ele conseguiu sair dos labirintos, que são, “essencialmente, um entrecruzamento de caminhos, dos quais alguns não têm saída e constituem assim impasses” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 530), até se preparar para abandonar a Irlanda, conforme nos mostra as últimas entradas de seu diário, no final da obra. Mas, diante da sua suposta hesitação, dada a sua evocação ao “velho pai, velho artífice” – seria uma prece? -, nota-se que tem ele consciência de que o mundo que o aguarda não é menos sombrio que sua terra natal e todos os elementos que a guarnecem. Talvez essa seja a maior prova de que ele se tornara, enfim, um adulto, personagem-compósito de características dedálicas mas também icárias...

Em outras palavras, entre outros possíveis caminhos, os símbolos ora identificados na obra em estudo parecem levar ao amadurecimento do herói-artista. Assim, tem-se que o diálogo intertextual entre o épico cosmogônico de Ovídio e o romance moderno de Joyce ocorre através da assimilação de símbolos que representam transformações sofridas pelo protagonista deste último, levando-o a seu desenvolvimento intelectual e à vida adulta. A simbologia presente no

⁶⁵ *I will not serve that in which I no longer believe, whether it call itself my home, my fatherland or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defence the only arms I allow myself to use, silence, exile and cunning.* (JOYCE, p. 219, 2004)

⁶⁶ *Silence, exile and cunning.* (disponível em <https://www.gutenberg.org/files/4217/4217-h/4217-h.htm>. Acesso em 24 abr. 2021)

romance joyceano de fato exigiu a união entre duas “metades”: uma delas foi a apresentada pelo autor, a qual foi “encaixada” com a sensibilidade dos estudiosos mencionados no presente trabalho, com sua conseqüente apreensão do que está na obra, ou pelo menos uma tentativa de apreensão, já que esta, conforme já visto, é sempre gradual, e nunca final, quando se trata do símbolo literário.

Considerações finais

Obra permeada de símbolos, *Um retrato do artista quando jovem* é Joyce se preparando para suas posteriores experimentações na linguagem em *Ulisses* e *Finnegans Wake*. O simbolismo utilizado na obra em questão fica inteiramente a serviço de (mas também contra) seu protagonista e sua introspecção perante a vida. Como colocado alhures, o “caminho tortuoso do inferno” pelo qual passa o personagem leva-o a uma tomada de consciência de si e do mundo, um caminho que se inicia no cativoiro, na lama, passando pela culpa até atingir a redenção final, sua ascensão ao papel de artista; segundo o próprio Joyce, “a obra de arte, como o amor de mãe, deve ser obtida ultrapassando-se os maiores obstáculos” (ELLMANN, 1989, p. 370).

O presente trabalho, à imagem e semelhança da vida de Stephen, também teve seu início na infância das ideias: a hipótese de pesquisa, consistente na assimilação/retomada do poema ovidiano por Joyce. O primeiro labirinto acadêmico a ser conquistado, portanto, foi o da biografia do escritor, construída através da coleta e exposição de dados sobre sua relação com a citada obra clássica, o que não foi feito em nome de uma crítica genética, e sim como introdução que visa a situar o leitor na história literária. Outra questão importante levantada no referido item foi a de tratar-se a obra ora em estudo de uma autobiografia ou não, tendo sido demonstrado que há posições dos estudiosos e biógrafos que apontam para ambos os lados. Um ponto, no entanto, merece atenção: tanto Joyce quanto Ovídio experimentaram o exílio, aquele no continente europeu, a partir de 1904, e este último no que seria hoje a atual Romênia, no ano oitavo da nossa era. Silêncio. Exílio. Astúcia.

As *Metamorfoses* e *Um retrato do artista quando jovem* são verdadeiros repositórios de símbolos, padrões e imagens, cuja extração necessita de ferramentas encontradas em diversos campos dos estudos da literatura. As que aqui foram utilizadas foram as do símbolo literário e as o do intertexto, matérias de que se ocupou o segundo capítulo da dissertação. No campo do simbólico, evidenciou-se a “vontade de expressão” de algo, em textos literários, que não necessariamente passa pelo crivo do autor, e que clama pela descoberta pelo leitor, feita gradualmente. Em relação aos intertextos, por sua vez, enfatizou-se a “escritura-leitura” e a criação de precursores por parte de dado autor. A aplicação que foi feita de tais postulados acerca do símbolo no exame do romance foi acompanhada, assim, do conceito de intertextualidade, através das quais pôde-se estabelecer diálogos entre o texto joyceano e o ovidiano: as pedras de toque para a releitura foram os símbolos coincidentes entre ambos.

O moderno e o clássico encontram-se no capítulo 3, dedicado num primeiro momento à escavação da história da epopeia como gênero literário, como forma de localizar a obra de

Ovídio na historiografia literária, para depois analisá-la detalhadamente, fazendo um apanhado dos mitos nela cantados. Após, num exercício semelhante ao que se fez em relação a *Um retrato do artista quando jovem*, analisou-se justamente a releitura que autores como Ezra Pound e T.S. Eliot (além de Joyce) fizeram de Ovídio, com um adendo: qual a leitura que se faz dessa releitura, no contexto do modernismo? Parece que, numa época em que a desconfiança tinha como alvo até mesmo a própria consciência dos indivíduos, e a ordem do mundo é posta em dúvida, a obra de arte (no caso, literária) moderna exige certas “adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra” (ROSENFELD, 1996, p. 86). Portanto, as personagens criadas dentro daquele contexto são compostas de camadas de passado e ao mesmo tempo integradas com o mundo na sua totalidade através do mito.

Por fim, o funcionamento de todas estas construções junto ao romance joyceano: as partes que compõem a obra foram desacopladas para que houvesse uma visão mais panorâmica, o que foi sugerido através dos “labirintos” textuais em forma de subtópicos. Seguindo esta lógica, cada um deles representaria um estágio na vida de seu protagonista, aos quais estão ligados um ou mais símbolos. Estes foram encontrados através da nossa leitura emparelhada à dos estudiosos citados ao longo do trabalho, resultando num método de comparação intertextual: objetos e eventos narrados por Joyce, bem como suas respectivas interpretações, foram, assim, cotejados, aplicando-se a máxima de Auden acerca do símbolo em literatura - “uma correspondência simbólica nunca é uma relação de ‘uma para uma’, mas sempre múltipla, e diferentes pessoas percebem significados diferentes” (AUDEN apud TINDALL, 1960, p. 21, tradução nossa).

A releitura joyceana da criação de Ovídio, desta forma, teve sua hipótese confirmada: os símbolos centrais que compõem uma parte do poema clássico encontram-se no romance estudado e permeiam sua própria estrutura, extrapolando assim a “presença” do poeta clássico somente na sua epígrafe e no nome de seu protagonista. Isso foi observado no capítulo 4 do presente trabalho, quando se tem uma imersão na diegese de *Um retrato do artista quando jovem*, para que pudéssemos, após, emergir com os símbolos correspondentes a uma determinada imagem, diálogo e ação (e pensamento, tão caro a Joyce). Retornando-se à superfície, tais representações foram postas em exame à luz das pesquisas trazidas para o diálogo com o texto joyceano, o que foi profícuo, já que as análises dos estudiosos foram bastante coincidentes, o que nos leva a concluir que o conjunto simbólico foi assimilado no romance de forma a significar a *transformação* pela qual passava seu protagonista, já que são símbolos que representam, também, provações, ou melhor, provocações ao artista-herói.

Portanto, confirmou-se que a estrutura da obra analisada é composta por símbolos advindos das *Metamorfoses*, os quais foram integrados no romance de maneira a representar um processo de amadurecimento e de tornar-se artista, um *Perpetuum mobile* que abarca uma vida inteira e que é similar à fuga de um labirinto, que é interno e externo ao ser humano. Na verdade, sendo um mito, tem ele o poder de tomar para si a personagem, a obra, o escritor, o leitor. Ele não os separa, os integra. Afinal, não teria sido Joyce o fabuloso criador na literatura do século passado, e nós, seus leitores criativos?

REFERÊNCIAS

- AMARANTE, Dirce Waltrick (Org.). Um retrato de Harriet Weaver. *In: JOYCE, James. Cartas a Harriet*. São Paulo: Iluminuras, 2018.
- ARANTES, José Antonio. O menor pelo maior. *In: JOYCE, James. Giacomo Joyce*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- ARISTÓTELES. Poética. *In: A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. São Paulo: Cultrix, 2016.
- BAI, Li; FU, Du; WEI, Wang. **Poemas Clássicos Chineses**. Porto Alegre: L&PM, 2016, p. 73.
- BARBOSA, Thiago de Melo. Stephen Dedalus: a construção do personagem-compósito em *Ulysses*. **Revista Nau Literária**, v. 14, n. 02, 2018.
- BOLAÑO, Roberto. **Amuleto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BORGES, Jorge Luis. **O livro de areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BORGES, Jorge Luis. **Outras inquisições**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. **Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BOSI, Viviana. **Literatura Fundamental 26 – A terra desolada – Viviana Bosi**. 26 nov. 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=oWHYtFHbF3M>. Acesso em 08 maio. 2020.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. Introdução. *In: UNNÍNI, Sin-léqi-. Ele que o abismo viu: epopeia de Gilgámesh*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BRAZEAU, Robert. *Ulysses* e forma. *In: Cult – Revista brasileira de cultura – n. 176*. São Paulo: Editora Bregantini, 2013.
- BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- BURGESS, Anthony. **Homem comum enfim: uma introdução a James Joyce para o leitor comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CALVINO, Italo. Ovídio e a contiguidade universal. *In: Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CAMPBELL, Joseph. **O Herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1995.
- CAMPOS, Augusto de. EZRA POUND: “NEC SPE NEC METU” (introdução). *In: POUND, Ezra. POESIA/ Ezra Pound; introdução, organização e notas de Augusto de Campos*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. **A literatura latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental**. São Paulo: Leya, 2011.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2007.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo da consciência**: questões de teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981.

CENTENO, Yvette K. **A arte de jardinar**: Ensaios (Do Símbolo no Texto Literário). Lisboa: Editorial Presença, 1991.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

CORRAL, Luis Diez del. **La función del mito clásico en la literatura contemporanea**. Madrid: Editorial Gredos, 1957.

DETTMAR, Kevin J. H. Introdução e notas. *In*: JOYCE, James. **A portrait of the artist as a young man and Dubliners**. New York: Barnes & Noble Classics, 2004.

DIAS, Domingos Lucas. Nota introdutória. *In*: OVÍDIO. **Metamorfoses**. São Paulo: Editora 34, 2017.

DURÃO, Fabio Akcelrud. Fome de Ordem. *In*: **Revista Entre Clássicos n. 9**. São Paulo: Duetto Editorial, 2008.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2019.

ELFES, Henrique. **Alegoria e símbolo na literatura ocidental**. 04 fev. 2019. Disponível em <https://helfes58.medium.com/alegoria-e-s%C3%ADmbolo-na-literatura-ocidental-6771916e2c4c>. Acesso em: 16 jan. 2021.

ELIOT, T. S. (Thomas Stearns). **Collected Poems: 1909-1935**. London: Faber & Faber Limited, 1949.

ELIOT, T. S. (Thomas Stearns). **Poemas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

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

EPSTEIN, Edmund L. **The Ordeal of Stephen Dedalus**: The Conflict of the Generations in James Joyce's "A Portrait of the Artist as a Young Man". Carbondale: Southern Illinois University Press, 1973.

FARGNOLI, A. Nicholas; GILLESPIE, Michael Patrick. **James Joyce A to Z**: The essencial reference to his life and writings. Oxford: Oxford University Press, 1995.

FAUSTINO, Mario. **Poesia-experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FLORES, Guilherme Gontijo. Introdução. *In: Elegias de Sexto Propércio*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

FRIEDMAN, Melvin J.. Amphitryon 38: Some Notes on Jean Gyraudoux and Myth. *In: WILL, Frederic (ed.). HEREDITAS – Seven Essays on the Modern Experience of the Classical*. Austin: University of Texas Press, 1964.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

FROULA, Christine. A Guide to Ezra Pound's Selected Poems. New York: New Directions, 1983. *In: Ezra Pound: 1855-1972*. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poets/ezra-pound>. Acesso em 28 out. 2020.

GABLER, Hans Walter. *Text Genetics in Literary Modernism and other Essays*. 2018. Disponível em https://www.jstor.org/stable/j.ctv8j3xd.5?refreqid=excelsior%3A8ee674885d21fc6fde3fea9e16dcf09e&seq=3#metadata_info_tab_contents. Acesso em 11 jun. 2020.

GALINDO, Caetano. Posfácio. *In: ELIOT, Thomas Stearns. Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

GALINDO, Caetano. Introdução e notas. *In: JOYCE, James. Um retrato do artista quando jovem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

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

GOLDMAN, Jonathan. James Joyce na cultura popular. *In: Cult – Revista brasileira de cultura* – n. 176. São Paulo: Editora Bregantini, 2013.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual Editora, 1986.

HASEGAWA, Alexandre. *Literatura Fundamental 35 - Metamorfoses, de Ovídio, com Alexandre Hasegawa*. 22 abr. 2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2znAMWHXzTI>. Acesso em 15 jun. 2020.

HAYMAN, David. Daedalian Imagery in *A portrait of the artist as a young man*. *In: WILL, Frederic (ed.). HEREDITAS – Seven Essays on the Modern Experience of the Classical*. Austin: University of Texas Press, 1964.

HIGHET, Gilbert. *La tradición clásica*. Mexico, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1986.

HODGART, Matthew. *James Joyce*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1983.

HOUAISS, Antônio. Apresentação. *In: JOYCE, James. Retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

- JOBIM, José Luis. História da Literatura. *In*: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.
- JOYCE, James. **A Portrait of the Artist as a Young Man and Dubliners**. New York: Barnes & Noble Classics, 2004.
- JOYCE, James. **Cartas a Harriet**. Organização e tradução de Dirce Waltrick do Amarante e Sérgio Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2018.
- JOYCE, James. **Ulysses**. London: The Bodley Head, 1952.
- JOYCE, James. **Ulysses**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- JOYCE, James. **Retrato do artista quando jovem**. Tradução de José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1987.
- JOYCE, James. **Um retrato do artista quando jovem**. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- JUNG, Carl Gustav. Chegando ao inconsciente. *In*: JUNG, Carl Gustav (Org.). **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- KEARNS, George. **Guide to Ezra Pound's Selected Cantos**. New Brunswick: Rutgers University Press, 1980.
- KENNER, Hugh. Introdução. *In*: **A portrait of the artist as a young man**. New York: Signet Classic, 1991 (Penguin Books USA).
- KENNER, Hugh. **The Pound Era**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997.
- KIBERD, Declan. Introdução. *In*: JOYCE, James. **Ulysses**. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.
- KNAUSGÅRD, Karl Ove. Introdução. *In*: JOYCE, James. **Um retrato do artista quando jovem**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1974.
- LACAN, Jacques. **O seminário, livro 23: o sinthoma**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007 [1975-1976].
- LACERDA, Rodrigo. Individualidade contra religião. *In*: **Revista Entre Livros n. 9**. São Paulo: Duetto Editorial, 2008.
- LEITE, Leni Ribeiro. **Épica II: Ovídio, Lucano e Estácio**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.
- LEVIN, Harry. **James Joyce**. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1959.

- MARCH, Jenny. **Mitos Clássicos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- MAZZARI, Marcus Vinicius. Alegoria e símbolo em torno do Fausto de Goethe. **Estudos Avançados** 29 (84), 2015, p. 277-304. Disponível em <https://www.scielo.br/pdf/ea/v29n84/0103-4014-ea-29-84-00277.pdf>. Acesso em 16 jan. 2021.
- MEDEIROS, Sérgio (Org.). Uma mulher extraordinária. *In*: JOYCE, James. **Cartas a Harriet**. São Paulo: Iluminuras, 2018.
- MIRANDA, Carlos Eduardo Ortolán. Um certo rapaz de Dublin. *In*: **Revista Entre Clássicos n. 9**. São Paulo: Duetto Editorial, 2008.
- NESTROVSKI, Arthur. Influência. *In*: JOBIM, José Luis (Org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.
- NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história teoria e crítica**. São Paulo: Edusp, 2020.
- OLIVA NETO, João Angelo. Apresentação. *In*: OVÍDIO. **Metamorfoses**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- OVÍDIO (Publius Ovidius Naso). **Metamorfoses**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- PALMER, George Herbert. Introdução. *In*: HOMER. **The Odissey**. Mineola, New York: Dover Publications, 1999.
- PARIS, Jean. **JOYCE**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- PARRINDER, Patrick. **James Joyce**. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PEREIRA, Iuri. Um idioma para a vida moderna. *In*: **Revista Entre Clássicos n. 9**. São Paulo: Duetto Editorial, 2008.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A crítica de fontes. *In*: **Falência da crítica: Um caso limite: Lautréamont**. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 77-85.
- PINHEIRO, Bernardina da Silveira. Introdução. *In*: JOYCE, James. **Ulisses**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- PIZARNIK, Alejandra. **Poesía Completa**. Barcelona: Editorial Lumen S.A., 2000 [1955].
- POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Organização e apresentação da edição brasileira Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 2020.
- POUND, Ezra. **POESIA/ Ezra Pound**; introdução, organização e notas de Augusto de Campos. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

POUND, Ezra. **The Cantos of Ezra Pound**. New York: New Directions, 1998.

QUINN, Sister M. Bernetta. The Metamorphoses of Ezra Pound. *In*: LEARY, Lewis (ed.). **Motive and method in the Cantos of Ezra Pound**. New York: Columbia University Press, 1961.

QUINTALE NETO, Flavio. James Joyce e o romance de formação: Um retrato do artista quando jovem. *In*: **Literatura E Sociedade**, 23(27), 61-76. Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i27p61-76>. Acesso em: 08 set. 2020.

RIELLO, José María. Ticiano. *In*: **O Guia do Prado**. Madri: Museo Nacional del Prado, 2014

RIQUELME, John Paul. *Stephen Hero, Dublinenses e Retrato do Artista Quando Jovem: Estilos de Realismo e Fantasia*. *In*: NESTROVSKI, Arthur (org.). **riverrun: Ensaaios sobre James Joyce**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.

ROCHE, Denis. Joyce e Ezra Pound. *In*: **Joyce e o romance moderno**. São Paulo: Editora Documentos Ltda, 1969.

ROJCEWICZ, Stephen. **James Joyce's Dedalus: Transformations of Ovid, Vergil and Plato**. Disponível em https://www.academia.edu/32092997/James_Joyces_Dedalus_Transformations_of_Ovid_Vergil_and_Plato. Acesso em 11 nov. 2020.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. Dedalus, ou as Metamorfoses do Trágico em Ulysses. *In*: NESTROVSKI, Arthur (org.). **riverrun: Ensaaios sobre James Joyce**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.

SAMOYAULT, Tiphaine. **Intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. O ritual epifânico do texto. *In*: LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** Edição crítica / Benedito Nunes, coordenador. 2. ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996, p. 241-261. (Colección Archivos: 13).

SCHÜLER, Donaldo. **Literatura grega**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985 (Série Revisão 15).

STANCA, Nicoleta. **Ovid, Myth and Exile in James Joyce's A portrait of the artist as a young man**. 2019. Disponível em http://litere.univ-ovidius.ro/TRANSMIT/documente/ovid_conf_proc/19_Stanca.pdf. Acesso em: 01 fev. 2020.

SULLIVAN, Kevin. **Joyce among the Jesuits**. Whitefish: Literary Licensing, LLC, 2011.

SVEVO, Italo. Uma visão de Ulisses. *In*: **Joyce e o romance moderno**. São Paulo: Editora Documentos Ltda, 1969.

- TADEU, Tomaz. Epifania: o conceito. *In*: JOYCE, James. **Epifanias**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- TINDALL, William York. **A reader's guide to James Joyce**. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 1978.
- TINDALL, William York. **The literary symbol**. Bloomington: Indiana University Press, 1960.
- THORNTON, Weldon. **The Antimodernism of Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man**. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1994.
- TODOROV, Tzvetan. **Simbolismo e interpretação**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- TOPIA, André. Contrapontos joycianos. *In*: <<Poétique>> **Revista de teoria e análise literárias nº 27**: Intertextualidades. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- VILLA, Dirceu. **Literatura Fundamental 82 – Os Cantos de Ezra Pound, com Dirceu Villa**. 27 abr. 2018. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Qr_kSDH9ank. Acesso em: 27 out. 2020.
- VILLA, Dirceu. Notas aos poemas de *Lustra*. *In*: POUND, Ezra. **Lustra**. São Paulo: Annablume, 2011 (Selo Demônio Negro).
- WILSON, Edmund. **O castelo de Axel**: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ZIOLKOWSKI, Theodor. **Ovid and the moderns**. Ithaca and London: Cornell University Press, 2005.