

Posfácio

**As epifanias nas obras de Joyce:
história e percurso**

Maria Natali

Ler as *Epifanias* de James Joyce implica lidar com o paradoxo, a ironia e a ambivalência.¹ Por causa das frases cortadas e das descrições descontextualizadas, os textos, como diz Catherine Millot,² “beiram ao nonsense”; entretanto, paradoxalmente, a aparente ausência de sentido está ligada a um excesso semântico, a uma superabundância de referências díspares (e ocultas). É irônico, além disso, que momentos de inspiração poética e artística tão intensos ocorram, com frequência, em situações cotidianas “triviais” ou fúteis, e sejam expressos por frases da linguagem comum. Por fim, as epifanias são ambivalentes por tentarem reconciliar a dimensão privada com a dimensão pública. Os textos parecem obscuros e incompletos porque a situação comunicativa é desequilibrada: falta aos leitores o conhecimento partilhado e a informação contextual necessários para preencher as lacunas do não-dito. Os esboços são, portanto, formalmente projetados como que para sugerir que estamos nos imiscuindo em pensamentos e acontecimentos privados, como espectadores passivos de fragmentos da vida do personagem “Joyce”. Ao mesmo tempo, como observa Michael Benton, as epifanias não são memórias autobiográficas, uma vez que, ao definir o momento visionário pelo qual a vida se torna arte e o sujeito autobiográfico se transforma numa “figura de retórica”, elas documentam a criação de uma persona literária pública.³

Esses aspectos mal e mal arranham a superfície das várias ambiguidades presentes nas *Epifanias*. A própria palavra “epifania” tem uma duplicidade intrínseca nos estudos joyceanos: pode indicar tanto um texto incluído na coleção das quarenta epifanias documentadas quanto um conceito abstrato, teórico, ligado à manifestação espiritual ou poética.⁴ O que Joyce queria dizer especificamente com a

palavra “epifania” continua sendo um tema sujeito a debate. Alguns críticos entendem o termo como, sobretudo, uma categoria genérica de percepção artística,⁵ mas, às vezes, o escopo dessa categoria não está delimitado por fronteiras específicas. Essa indeterminação tem resultado numa ampliação progressiva da definição de epifania, chegando-se ao ponto de ligá-la à ideia indefinida e genérica de “revelação”. Theodore Spencer, por exemplo, escreve:

Dublinenses, pode-se dizer, é uma série de epifanias que descrevem momentos aparentemente triviais mas realmente cruciais e reveladores da vida de diferentes personagens. *Um retrato do artista quando jovem* pode ser visto como uma espécie de epifania — uma revelação — do próprio Joyce quando jovem; *Ulisses* [...] é a epifania de Leopold Bloom [...]. E *Finnegans Wake* pode ser visto como uma imensa ampliação, naturalmente inimaginável por Joyce quando jovem, da mesma visão.⁶

Outros estudiosos argumentam que a ideia de epifania de Joyce combina um conceito teórico com uma representação formal específica, a qual inclui brevidade, fragmentação e obscuridade. Essa perspectiva crítica faz a conexão de uma ideia abstrata com a inovação “concreta” da ficção de Joyce; ela sugere que as epifanias são “tanto um tipo de experiência quanto um gênero literário — tanto uma forma de ver ou ouvir quanto uma forma de mostrar e escrever”.⁷ Entretanto, muitas questões ficam em aberto quando se trata de ilustrar a noção teórica subjacente às *Epifanias*; os escritos de Joyce oferecem escassa informação (e, possivelmente, informação pouco confiável) sobre o tema.

Uma única definição de “epifania” está disponível no *corpus* de Joyce — mais precisamente, em seu primeiro romance, *Stephen Hero*. Esse texto nunca foi publicado durante a vida do autor e chegou até nós em forma fragmentária; ele foi composto, supostamente, entre 1904 e 1906, e foi, depois, abandonado; retomado e reescrito, resultou no conhecido *Um retrato do artista quando jovem*.⁸ Em *Stephen Hero*, ficamos sabendo que o protagonista, Stephen, utiliza o termo “epifania” para indicar “uma manifestação espiritual súbita, fosse na vulgaridade da fala ou do gesto ou numa situação memorável da própria mente”.⁹ Um pouco mais tarde, Stephen envolve-se numa conversa com um amigo e desenvolve um pouco mais a ideia de epifania, ligando seu conceito com três estágios da apreensão estética, que ele extrai de Tomás de Aquino:¹⁰

Por um bom tempo não conseguia compreender o que Tomás de Aquino queria dizer [...] mas eu decifrei. *Claritas* é *quidditas*. Após a análise que descobre a segunda qualidade a mente faz a única síntese logicamente possível e descobre a terceira qualidade. É o momento que chamo de epifania. Primeiro reconhecemos que o objeto é uma coisa integral, depois reconhecemos que ele é uma estrutura complexa organizada, na verdade, uma coisa; finalmente, quando a relação entre as partes está refinada, quando as partes estão ajustadas ao ponto especial, reconhecemos que ele é aquela coisa que é. Sua alma, sua quiddidade, salta em nós desde o revestimento de sua aparência. A alma do mais comum dos objetos, a estrutura que é assim ajustada, nos parece radiante. O objeto atinge sua epifania.¹¹

Infelizmente, em vez de fornecer uma explicação da estrutura conceitual das *Epifanias*, essa passagem dificulta a compreensão que podemos ter dela ao suscitar uma série de problemas. Para começar de conversa, a ideia de “epifania” é aí discutida num contexto ficcional, e não se pode supor que as visões de um personagem inventado coincida com as de Joyce. Depois, a teoria estética ilustrada nessa citação não é muito convincente: a noção de epifania de Stephen parece transportar o sujeito e o objeto da epifania a um estado de verdade absoluta, ao mesmo tempo que o estilo dos esboços de Joyce encobre a revelação sob formas hesitantes e confusas. E o que é ainda mais importante: alguns estudiosos sugerem que Stephen interpreta mal ou reinterpretar a filosofia de Tomás de Aquino; ele lhe acrescenta um princípio de individualização que parece útil para demonstrar sua tese e que altera a noção de *quidditas* do teólogo dominicano.¹² A releitura que Stephen faz de Tomás de Aquino deveria ser examinada sob a perspectiva de numerosas outras passagens do romance em que Joyce ridiculariza o orgulho intelectual do personagem central, Stephen: o “herói” é também um jovem presunçoso que adapta ideias filosóficas aos seus próprios fins, não selecionar apenas “as palavras e frases mais adaptáveis à sua teoria”.¹³

Sugestivamente, Robert Scholes e Richard M. Kain identificam uma atitude similar no próprio Joyce; eles argumentam que a prática de Joyce relativamente a Tomás de Aquino não consistia em se deter em suas teorias mas em tomar de empréstimo frases isoladas que despertavam sua imaginação e desenvolver, baseando-se nelas, as próprias interpretações.¹⁴ Os personagens “Stephen Daedalus” (em *Stephen Hero*) e “Stephen Dedalus” (em *Um retrato de Ulisses*) têm

sido frequentemente descritos como alter egos literários de Joyce,¹⁵ de modo que não podemos excluir a hipótese de que, em alguma medida, Joyce também estivesse ridicularizando seu eu mais jovem, suas primeiras produções e a profundidade que costumava atribuir a seus textos epifânicos. O Stephen Dedalus de *Ulisses*, também autor de uma coleção de epifânias, relembra:

Eu era jovem [...]. Lembra das tuas epifânias em folhas verdes ovaladas, profundamente profundas, cópias a serem enviadas caso você morresse a todas as grandes bibliotecas do mundo, incluindo Alexandria? Alguém as leria lá depois de alguns mil anos, um mahamanvantara.¹⁶

A relação que Joyce estabeleceu entre sua experiência artística e de seus personagens de ficção sugere que, ao menos ao escrever seus romances, ele não atribuíra maior importância às *Epifânias*. Esses esboços eram, na verdade, uma produção juvenil: em geral, supõe-se que Joyce os tenha escrito no período 1900-1904, entre os deztoito e os vinte e dois anos. São escassos os testemunhos relativos à cronologia de sua composição, mas sabemos que, pouco tempo depois de partir para Paris, em 1902, Joyce já tinha rascunhado ao menos parte das *Epifânias*, uma vez que enviou algumas delas ao famoso escritor George Russell (conhecido pelas iniciais A. E.), solicitando sua opinião.¹⁷

É significativo que Joyce nunca tenha publicado suas *Epifânias*. Os quarenta textos da coleção que chegaram até nós foram impressos pela primeira vez em 1965, em edição organizada por Robert Scholes e Richard M. Kain, embora Oscar Silverman já tivesse organizado e publicado vinte e duas delas em 1956.¹⁸ Essas edições se baseiam nos manuscritos disponíveis das epifânias, atualmente arquivados na Coleção Lockwood, na Universidade de Buffalo (Buffalo, I. A.), que contém vinte e duas epifânias, e na Coleção James Joyce de Cornell (Cornell University, Nova York), também incluindo vinte e duas epifânias, a maioria das quais foram transcritas por Stanislaus Joyce, irmão do escritor.¹⁹ A numeração das páginas e outras características dos manuscritos sugerem que a documentação que chegou até nós está incompleta: é possível que, originalmente, a coleção das *Epifânias* abrangesse ao menos setenta e uma delas. Além disso, não há nenhuma indicação de título nos manuscritos; os esboços são atualmente conhecidos como *Epifânias* graças ao testemunho de Stanislaus Joyce:

Joyce começou a tomar nota de diálogos curtos e de impressões variadas sobre certos traços reveladores de personagens, que ele tentou aperfeiçoar e reformular para transformar em poemas em prosa, às vezes gastando, todo agitado, um dia inteiro, na escrita de uma meia página. Ele chamou esse manuscrito fragmentado de "Epifânias".²⁰

Stanislaus parece sugerir que as epifânias sempre foram um conjunto de fragmentos, destinados a serem reescritos e reelaborados. Entretanto, certas informações da biografia de Joyce indicam que no início o escritor não pensava nas *Epifânias* como um conjunto de anotações para uso posterior, mas, em vez disso, como uma obra literária independente. Na verdade, ele mostrou alguns desses textos não apenas a George Russell, como já mencionado, mas também a W. B. Yeats, que assim recorda o episódio:

Sai à rua e ali um jovem veio até mim e se apresentou. Ele me disse que havia escrito um livro de ensaios ou poemas em prosa [...]. Convidei-o a ir comigo ao salão de fumantes de um restaurante na O'Connell Street, e ele leu para mim um conjunto bonito, mas inaturo e excêntrico, de pequenas descrições e meditações em prosa. Ele tinha descartado a forma métrica, disse-me, para poder obter uma forma que fosse fluida o bastante para corresponder aos movimentos do espírito.²¹

É difícil imaginar que simples rascunhos pudessem ser tão importantes para Joyce a ponto de ele lê-los para um dos mais renomados escritores da época. Então, algo na atitude de Joyce relativamente às *Epifânias* deve ter mudado entre 1902 e 1904, porque, ao começar a escrever seu primeiro romance, também começou a usar suas epifânias como material de composição. De fato, Joyce retrabalhou ao menos vinte e quatro das epifânias conhecidas em suas últimas obras, elas foram reutilizadas especialmente em *Stephen Hero* e em *Um retrato*, mas também em *Ulisses* e em *Finnegans Wake*. Uma vez que os esboços se tornaram uma espécie de anotações para outros escritos, pode-se dizer que eles têm uma função e um status duplo na obra de Joyce: eles são, ao mesmo tempo, textos independentes, que podem ser lidos e interpretados separadamente das outras obras de Joyce, e blocos estruturais para o processo de criação literária do escritor.

Seguir a "história" e as transformações das *Epifânias* ao longo da produção de Joyce nos permite avaliar as nuances das diferentes

técnicas literárias que ele adotou em sua carreira de escritor e nos fornece novas compreensões sobre seu processo de escrita. A discussão que se segue objetiva traçar a trajetória da reescrita de algumas das epifânias; isso significa não apenas embarcar numa breve excursão pelas diferentes obras de Joyce, mas também mostrar como os curtos e juvenis esboços das *Epifânias* permaneceram no centro da atenção de Joyce por um período de cerca de trinta e cinco anos.

Das Epifânias a *Finnegans Wake*

Os fragmentos em prosa que são agora comumente referidos como *Epifânias* representam não apenas a primeira documentação disponível da atividade literária de Joyce, mas também uma fonte importante de material para seus romances. Uma comparação entre os textos das *Epifânias*, de *Stephen Hero* e de *Um retrato* revela que vinte e cinco das quaranta epifânias conhecidas foram incluídas nos dois romances. Em particular, as seções disponíveis de *Stephen Hero* incluem treze epifânias reelaboradas, enquanto *Um retrato* contém doze desses textos.²² Os procedimentos adotados por Joyce, em cada caso, para modificar e transformar os esboços são notavelmente diferentes, e observar essas diferenças pode lançar uma nova luz sobre os métodos e estilos de escrita de Joyce.²³ Naturalmente, cada procedimento específico usado por Joyce (tal como o acréscimo ou a eliminação de texto) precisa ser visto à luz de um contexto mais amplo, uma vez que ele depende de uma transformação *a priori* e fundamental: a reelaboração das epifânias sempre implica a mudança de um gênero literário para outro, em que a forma epifânica é adaptada à forma do romance.

Em *Stephen Hero*, o acréscimo textual parece adquirir particular relevância no processo de reelaboração, porque Joyce, em geral, “expande” as epifânias e lhes atribui um sentido que não é transmitido pelos textos originais. Com referência à bem conhecida distinção entre as duas categorias de epifânias propostas por Scholes e Kahn,²⁴ podemos acrescentar que a “reelaboração explicativa” dos esboços em *Stephen Hero* diz respeito, em igual medida, aos dois tipos de textos, os narrativos e os dramáticos. Entretanto, é na reescrita dos textos dramáticos que a transformação é mais clara e evidente; nosso primeiro exemplo diz respeito a uma dessas epifânias, que mostra muito bem o processo de adaptação formal seguido pela estratégia do acréscimo textual:

Epifânias

[Dublin: na Biblioteca Nacional]

Skeffington—Lamentei saber da notícia da morte de seu irmão. . . . Lamentei não termos sabido a tempo. . . . de ter estado no funeral. . . .

Joyce—Oh, ele era muito novo. . . . um menino. . . .

Skeffington—Mesmo assim. . . . dói. . . .²⁵

Stephen Hero

[McCann] apertou com vigor a mão de Stephen:

—Lamentei saber da morte de sua irmã. . . . Lamentei não termos sabido a tempo. . . . ter estado no funeral.

Stephen recolheu a mão gradualmente e disse:

—Oh, ela era muito nova. . . . uma menina.

McCann recolheu a mão também gradualmente, e disse:

—Mesmo assim. . . . dói.

O auge da falta de convicção pareceu a Stephen ter sido atingido nesse momento.²⁶

Entre as mudanças mais óbvias contam-se os nomes dos personagens (“Skeffington” e “Joyce” se tornam, respectivamente, “McCann” e “Stephen”) e a alteração de “irmão” para “irmã”. As características formais da epifânia são radicalmente transformadas: no romance, por exemplo, todas as rubricas teatrais desaparecem. A modificação mais importante parece ser a da inclusão de um narrador em *Stephen Hero*: a transcrição de um diálogo ou um texto pseudo-teatral se transforma numa construção narrativa. A sensação de objetividade de que percebemos na epifânia é eliminada em *Stephen Hero*. Nesse livro, o narrador onisciente explana e comenta os eventos: sua voz adquire uma função explicativa. Enquanto o esboço é ambíguo e aberto a diferentes interpretações, sua reescrita ganha um significado específico, removendo parcialmente sua obscuridade. Por exemplo, o narrador elucida o impacto emocional que o episódio teve sobre o protagonista e deixa claro que Stephen percebeu uma atitude hipócrita em McCann. A “epifânia” como tal desaparece em *Stephen Hero*; as

estratégias de representação narrativa mudam e, conseqüentemente, os esboços perdem sua “evanescência”.

Modificações similares caracterizam a reelaboração de outra epifânia dramática:

Epifânias

[Dublin: em casa na Glengariff Parade: fim de tarde]

Sra. Joyce—(*toda vermelha, tremendo, aparece na porta da sala*). . .

Jim!

Joyce—(*ao piano*). . . Sim?

Sra. Joyce—Você sabe alguma coisa sobre o corpo? . . . Que devo fazer? . . . Tem um pus escorrendo do buraco da barriga do Georgie. . . . Você alguma vez ouviu falar de algo parecido?

Joyce—(*surpreso*). . . Não sei. . . .

Sra. Joyce—Devo mandar buscar o doutor, você acha?

Joyce—Não sei. . . . Que buraco?

Sra. Joyce—(*impaciente*). . . O buraco que todos nós temos. . . .

aqui (*aponta*)

Joyce—(*levanta-se*)²⁷

Stephen Hero

Uma forma que ele sabia ser a da mãe apareceu no fundo da sala, parada no vão da porta. Na obscuridade o rosto agitado estava vermelho. Uma voz que ele lembrava como sendo a da mãe, a voz de um ser humano aterrorizado, chamou-o pelo nome. A forma ao piano respondeu:

—Sim?

—Você sabe alguma coisa sobre o corpo? . . .

Ele ouvia a voz da mãe dirigindo-se a ele agitadoamente como a voz de um mensageiro numa peça:

—O que devo fazer? Há alguma coisa saindo do buraco na barriga. . . . de Isabel. . . . Você alguma vez ouviu falar de isso ter acontecido?

—Não sei, respondeu ele tentando fazer sentido de suas palavras, tentando dizê-las novamente para si mesmo.

—Devo mandar chamar o doutor. . . . Você alguma vez ouviu falar nisso? . . . O que devo fazer?

—Não sei. . . . Que buraco?

—O buraco. . . o buraco que todos nós temos. . . aqui.²⁸

De novo, as rubricas teatrais são omitidas em *Stephen Hero*; a “sra. Joyce” se torna “sra. Daedalus”, a mãe do protagonista, e “Joyce” se transforma em “Stephen”. No romance, o narrador descreve em detalhes as reações emocionais de ambos os personagens, enfatizando o fato de Stephen perceber certa “teatralidade” nas ações da mãe (“como a voz de um mensageiro numa peça”). A repentina aparição da sra. Daedalus parece surpreender o protagonista, que, no início, não compreende plenamente a importância dos eventos e fica confuso com as perguntas da mãe. Em *Stephen Hero*, a passagem é apresentada por um narrador que guia o leitor pelos estágios de percepção pelos quais Stephen passa diante da terrível situação: primeiro, o personagem mal reconhece a mãe e depois tem dificuldade em compreender o que ela diz. Também recebemos algumas pistas a partir da perspectiva da sra. Daedalus: somos informados, por exemplo, de que ela pode ver apenas a “forma” do filho na sala escura. A reprodução, na epifânia, de um diálogo, transforma-se, em *Stephen Hero*, numa passagem narrativa, em que o narrador onisciente “aborda” momentaneamente ambos os personagens e fornece alguns fragmentos de suas percepções.

Como já mencionado, *Stephen Hero* e *Um retrato* estão estreitamente conectados, já que várias partes do primeiro romance foram reelaboradas no segundo. Não é nenhuma surpresa, pois, que *Um retrato* também inclua reelaborações de doze das epifânias disponíveis; surpreendentemente, apenas três textos aparecem em ambos os romances.²⁹ Essa diferença talvez tenha a ver com o caráter incompleto da documentação; várias seções de *Stephen Hero* foram extraviadas e elas provavelmente continham outras epifânias. Contudo, a diferença é demasiadamente grande para ser explicada apenas pelos manuscritos extraviados: é mais provável que Joyce tenha escolhido diferentes epifânias para os dois romances, centrando-se nos esboços dramáticos para *Stephen Hero* e nos narrativos para *Um retrato*. Além disso, os métodos de reelaboração dos esboços divergem sensivelmente: os procedimentos mais comuns de transformação adotados em *Um retrato* são os de redução e eliminação, que acrescentam ainda mais ambigüidade aos textos das *Epifânias*. Exemplar nesse sentido é uma famosa passagem de *Um retrato*:

[Bray: na sala da casa em Martello Terrace]
Sr. Vance—(chega com uma vara). . . Oh, a senhora entende, ele tem que pedir desculpas, sra. Joyce.

Sra. Joyce—Oh sim . . . Ouviu isso, Jim?

Sr. Vance—Senão—se ele não se desculpar—as águias vêm tirar os olhos dele fora.

Sra. Joyce—Oh, mas tenho certeza de que ele vai se desculpar.
Joyce—(embaixo da mesa, para si mesmo)

—Os olhos dele fora

Agora

Agora

Os olhos dele fora.

Agora

Os olhos dele fora

Os olhos dele fora

Agora.³⁰

Um retrato

Ele se escondeu embaixo da mesa. A mãe disse:

—O Stephen vai se desculpar.

A Dante disse:

—Ah, se ele não se desculpar agora as águias vêm tirar os olhos dele fora.

Os olhos dele fora

Agora

Agora

Os olhos dele fora.

Agora

Os olhos dele fora

Os olhos dele fora

Agora.³¹

Ao ser reelaborada em *Um retrato*, a epifânia torna-se ainda mais obscura e difícil de interpretar. Em particular, o romance elimina qualquer referência ao fato de que o protagonista está repetindo a fórmula "para si mesmo"; o refrão quiásmico "Os olhos dele fora / Agora" não é explicitamente atribuído a Stephen, que poderia estar ouvindo as palavras de uma outra pessoa. Essas mudanças se conformam à função do narrador em *Um retrato*, que está longe de ser explicativa; no romance, o mundo é visto pela perspectiva de Stephen, e os processos mentais do personagem são reproduzidos sem qualquer introdução ou clarificação — muitas vezes, até mesmo sem empregar verbos de percepção. Das doze epifânias que aparecem em *Um retrato*, seis esboços são reelaborados pela redução textual, e apenas quatro contém ampliações ou acréscimos.³² Mas frequentemente, quando ocorrem acréscimos, eles são descritivos, isto é, eles enriquecem e desenvolvem a imagística com mais detalhes, mas não acrescentam muito ao significado da epifânia. A rescrição do esboço que começa com as palavras "Um corredor longo e sinuoso" constitui uma exceção notável, que vale a pena ser examinada:

Epifânias

Um corredor longo e sinuoso: do assalho sobem pilares de vapores negros. Está povoado pelas imagens de reis fabulosos, fixados em pedra. Suas mãos estão dobradas sobre os joelhos, em sinal de cansaço, e seus olhos estão enegrecidos, pois os erros dos homens sobem eternamente diante deles como vapores negros.³³

Um retrato

Noite perturbada cheia de sonhos. Quero tirá-los do meu peito. Um corredor longo e sinuoso. Do assalho sobem pilares de vapores negros. Está povoado pelas imagens de reis fabulosos, fixados em pedra. Suas mãos estão dobradas sobre os joelhos em sinal de cansaço e seus olhos estão enegrecidos pois os erros dos homens sobem eternamente diante deles como vapores negros.³⁴

A passagem de *Um retrato* aparece no último capítulo, no trecho conhecido como "o diário de Stephen", em que o protagonista anota seus pensamentos e sentimentos usando o tempo presente e o pronome

da primeira pessoa. Assim, o texto da epifânia aparece praticamente igual no romance, com exceção da pontuação e de duas frases adicionais: “Noite perturbada cheia de sonhos. Quero tirá-los do meu peito.” Em *Um retrato*, então, o que segue é dito para descrever uma visão noturna e adquire uma natureza onírica. Entretanto, isso não significa que todas as dúvidas tenham sido esclarecidas: é preciso um esforço de imaginação para aceitar que um sonho possa carregar ideias tão complexas. Como observa Gerald Doherty, o sonho contém imagens e metáforas inesperadas,³⁵ tal como os “erros dos homens” que sobem eternamente diante das figuras de pedra como “vapores negros”. Em certa medida, duvidamos das palavras de Stephen, e suspeitamos que ele tenha modificado bastante o conteúdo de seu sonho ou então que o que ele descreve é uma experiência criativa e estética, uma visão em vez de um sonho. Portanto, embora nos seja dada uma informação explicativa, somos levados a classificá-la como pouco confiável.

Ao retrabalhar as *Epifânias*, Joyce preferiu a redução textual e acrescimos não explicativos não apenas em *Um retrato*, mas também em *Ulisses*; em *Finnegans Wake*, a reescrita dos esboços é tão radical que eles se tornam praticamente irreconhecíveis, pois são condensados em unidades extremamente concisas. Naturalmente, acrescimos e eliminações de texto são sempre acompanhados por outras mudanças que refletem a grande diferença de estilo e de linguagem entre essas obras. Ao examinar a reelaboração da epifânia narrativa que começa com as palavras “Duas carpideiras abrem caminho por entre a multidão”, podemos observar não apenas uma mudança de gênero literário, mas também as transformações do texto, em consonância com as técnicas narrativas diferentes da prosa. Na verdade, essa epifânia foi reelaborada tanto em *Stephen Hero* quanto em *Ulisses*:

Epifânias

Duas carpideiras abrem caminho por entre a multidão. A menina, uma mão grudada na saia da mãe, corre na frente. A face da menina é a face de um peixe, descorada e de olhos oblíquos; a face da mulher é pequena e quadrada, a face de alguém que regateia. A menina, a boca contorcida, ergue os olhos em direção à mulher para ver se é hora de chorar; a mulher, ajitando um gorro achatado, se apressa em direção à capela mortuária.³⁶

Stephen Hero

O cortejo fúnebre que se postou imediatamente antes do de Isabel era o cortejo de alguém da classe pobre. As carpideiras, que se amontoavam em grupos de seis em charretes, estavam justamente se apressando para desembarcar quando o sr. Daedalus e suas carpideiras se aproximaram. O primeiro cortejo passou pelos portões, onde uma pequena multidão de curiosos e funcionários estava reunida. Stephen os viu entrar. Dois deles, que estavam atrasados, abriram seu caminho à força por entre a multidão. Uma menina, uma mão agarrada na saia da mulher, corria um passo à frente. A face da menina era a face de um peixe, descorada e com olhos oblíquos; a face da mulher era estreita e quadrada, a face de alguém que regateia. A menina, a boca retorcida, ergueu os olhos para a mulher para ver se era a hora de chorar; a mulher, ajitando um gorro achatado, apressou-se em direção à capela mortuária.³⁷

Ulisses

Carpideiras saíam pelos portões: uma mulher e uma menina, Harpia queixopontuda [*Leanyard*], mulher dura num regateio, o gorro torto. A face da menina manchada de sujeira e lágrimas, pendurada no braço da mulher, erguendo os olhos para ela à espreita de um sinal para chorar. Face de peixe, exangue e livida.³⁸

O primeiro texto fornece um bom exemplo de como as epifânias não oferecem qualquer referência contextual para ajudar a compreender seu significado, que permanece quase inteiramente obscuro; neste caso, por exemplo, podemos apenas supor que a cena envolvendo as duas mulheres se passa durante um funeral. Até mesmo as características gramaticais da epifânia contribuem para a dificuldade de interpretação, por exemplo, os artigos definidos em “a multidão”, “a menina”, e “a mulher” deveriam indicar que os referentes são únicos e identificáveis com base no conhecimento específico partilhado pelo falante e pelo ouvinte. Aqui, entretanto, esse conhecimento partilhado está ausente, porque os elementos são introduzidos pela primeira vez. O uso das formas do tempo gramatical do presente aumenta o efeito de desorientação e de desestabilização da epifânia, sugerindo que estamos testemunhando um processo de pensamento que tem lugar na mente de um indivíduo,

Em *Stephen Hero*, a epifania perde, uma vez mais, sua função original e adquire um nova, tornando-se uma unidade na estrutura complexa do romance. Esse extrato não é um fragmento de prosa “pessoal”, evanescente e ambíguo, mas um episódio incluído numa sequência narrativa, enquadrado por um acréscimo textual que contém as explicações do narrador. Muitas características típicas do texto epifânico desaparecem, incluindo o uso dos artigos definidos (substituídos pelos indefinidos) e o tempo gramatical do presente; em *Stephen Hero*, a “imanência” e o caráter imediato do esboço se perdem.

A cena das duas carpeleiras também é reelaborada em *Ulysses*; nesse livro, o texto é especificamente adaptado à técnica do monólogo interior. Na verdade, somos apresentados aqui aos pensamentos de Leopold Bloom enquanto ele assiste ao funeral de seu conhecido, Paddy Dignam. Em geral, as pessoas não pensam utilizando frases completas, mas sim na forma de sequências frouxas de palavras. *Ulysses* reproduz textualmente esse aspecto de como a mente humana funciona. Consequentemente, a epifania passa por uma condensação extrema: os verbos desaparecem quase completamente porque a mente de Bloom está envolvida num fluxo de percepções visuais, e essa sequência de “fotogramas” pode ser reproduzida mais adequadamente na escrita por uma sequência de substantivos. Similes se transformam em metáforas e aposições, figuras de linguagem que podem representar linguisticamente a habilidade que tem o pensamento humano de associar rapidamente imagens com conceitos. A ideia de rapidez e brevidade domina a passagem, incluindo a junção, sob uma forma “comprimida” de palavras de classes gramaticais diferentes, como em “*leanjawed*”. Incidentalmente, a magreza [*leanness*] do rosto da mulher mencionada em *Ulysses* sugere que a fonte para essa passagem foi *Stephen Hero*: aí Joyce utiliza o adjetivo “*pinched*”, que também pode significar “fino”, enquanto na epifania o rosto é descrito como “pequeno e quadrado”. Embora seja quase certo que esse extrato de *Ulysses* venha diretamente de *Stephen Hero*, ele guarda uma semelhança mais estreita com a epifania, por causa de características tais como brevidade, fragmentação e atemporalidade.

Em *Ulysses*, foram identificadas quatro epifanias reelaboradas; em *Finnegans Wake*, uma única.³⁹ A única epifania que foi reelaborada em *Finnegans Wake* também aparece em *Ulysses*, de forma que a “história” desse texto pode ser reconstruída como segue:

Epifanias

[Dublin: na esquina da Connaught St., Philshorrough]

O Menininho—(*junto ao portão do jardim*). Na. .o.

A Primeira Mocinha—(*meio que se ajoelhando, toma-lhe as mãos*)

—Mabie é mesmo a tua namoradinha?

O Menininho—Na. .o.

A Segunda Mocinha—(*abaixando-se à sua altura, ergue os olhos*)

—*Quem é a tua namoradinha?*⁴⁰

Ulysses

—Conta pra gente quem é a tua namoradinha, falou Edy

Boardman. Cissy é a tua namoradinha?

—Nao, disse Tommy lacrimoso.

—Edy Boardman é a tua namoradinha? inquiriu Cissy.

—Nao, disse Tommy.

—Eu sei, disse Edy Boardman não muito amigavelmente com

uma piscadela travessa desde seus olhos míopes. Eu sei quem é

a namoradinha de Tommy. Gerty é a namoradinha de Tommy.

—Nao, disse Tommy, à beira das lágrimas.⁴¹

Finnegans Wake

—Nao. [...]

—Naohao. [...]

—Naohaohao.⁴²

A epifania é, primeiro, modificada em *Ulysses*, transformando-se, no episódio “Nausíaca”, num diálogo entre um grupo de garotas e um garoto. O número de personagens envolvidos muda: as duas “mocinhas” da epifania se tornam três no romance. Embora o esboço dramático perca as rubricas dramáticas, ele ganha, em *Ulysses*, várias ampliações e acréscimos. Por um lado, as garotas são, no romance, bastante persistentes e fazem mais perguntas; para ser precisa, elas, primeiro, se dirigem a Tommy com um imperativo, “conta pra gente”, depois, com um pedido ou uma ordem. No mesmo sentido, dá-se muita atenção à reação do garoto, que está, aqui, claramente aborrecido; a epifania não sugere qualquer forma de ansiedade por parte do garoto. Entretanto, em

Ulysses, podemos apenas imaginar que o fato de Tommy estar “lacrimoso” e “à beira das lágrimas” se deva à insistência das garotas, porque não é dado nenhum motivo para sua aflição. Tal como mencionado, quando discutimos *Um retrato*, o acréscimo textual não implica que a passagem tenha se tornado mais clara; ela parece simplesmente ganhar mais detalhes, mantendo, ao mesmo tempo, ao menos, parte de sua obscuridade.

Quanto às outras transformações, a ordem das duas perguntas na epifânia é invertida: primeiro, o garoto é solicitado a dar uma informação mais geral (“Conta pra gente quem é a tua namoradinha”) e, depois, as questões se focalizam no particular, isto é, nos nomes específicos das possíveis “namoradinhas”. O fato de que *Ulysses* siga a ordem “lógica” é um dos aspectos que torna a passagem do romance mais convencional que a epifânia. Outros aspectos incluem o fato de que, no romance, o diálogo se abre com uma pergunta e não com uma resposta, reduzindo o efeito de um evento *in media res*; são igualmente reduzidas as características da fala oral. O “Na...o” do garoto, na epifânia, reproduz nuances diferentes da língua falada, incluindo a forma como ele articula o advérbio e a interrupção que faz ao expressá-lo. Em *Ulysses*, o “nao” não carrega tanta informação, mesmo que ainda reproduza a pronúncia infantil de “no”.

Em vez de uma reelaboração da epifânia, *Finnegans Wake* contém uma lembrança de seu texto, ou um eco dele, que ressoa repetidamente. Joyce joga com as possibilidades orais da fala e do som que ele já havia explorado no esboço, começando com a mesma forma que usara em *Ulysses* (“nao”) e criando um crescendo. Mas *Finnegans Wake* tem a ver com rompimento, paródia, inversão e ausência significativa de significado; por isso, aqui a situação inverte o papel que os personagens têm nas *Epifânias* e em *Ulysses*. Um dos protagonistas de *Finnegans Wake*, Shem, assume a identidade do “menininho”; desta vez, é ele quem faz perguntas, e as garotas, cujo número cresceu para sete, dão as respostas. Shem deve adivinhar o nome de uma flor, mas ele erra repetidamente, e as garotas enfatizam seu fracasso. Em vez de soar como fala infantil, o repetido “nao” delas parece expressar desprezo, e para cada “hao” que elas acrescentam ao “nao”, a resposta delas soa, cada vez mais, como um riso de zombaria. Em alguma medida, em *Finnegans Wake* tudo mudou e contudo nada mudou: não importa quem faz as perguntas, o resultado é sempre o de um menininho sendo atormentado por algumas garotas se divertindo com brincadeiras pueris.

De acordo com alguns estudiosos, Joyce compôs essa parte de *Finnegans Wake* tendo *Ulysses* em mente, e sem nenhuma referência direta às *Epifânias*; na verdade, ao revisar o segundo capítulo de *Finnegans Wake*, ele parece ter acrescentado uma grande quantidade de referências ao episódio “Nausáca”, incluindo a palavra “Nao” e suas variações.⁴³ Entretanto, uma vez mais, não podemos deixar de observar que as características formais da passagem em *Finnegans Wake* estão mais estreitamente ligadas às *Epifânias* que a *Ulysses*. Tal como a epifânia dramática, na verdade, *Finnegans Wake* imita a interação verbal e explora aquilo que Romana Zachy define como as características de “não-fluência” que usualmente ocorrem na conversação cotidiana.⁴⁴

A epifânia dramática do “Menininho” faz conexões não apenas com *Ulysses* e *Finnegans Wake*, mas também com *Dublinenses*, em particular, com o conto “Um encontro”:

[O homem] nos perguntou qual de nós tinha mais namoradinhas. Mahony mencionou ligeiramente que ele tinha três queridinhas. O homem me perguntou quantas eu tinha. Respondi que não tinha nenhuma. Ele não acreditou em mim e disse que tinha certeza de que eu tinha uma. Fiquei em silêncio. “Diga-nos”, disse Mahony atrevidamente ao homem, “quantas o senhor tem?”

O homem sorriu tal como antes e disse que quando tinha a nossa idade ele tinha um monte de namoradinhas. “Todo garoto”, disse, “tem uma namoradinha.”

Sua atitude sobre esse ponto me pareceu estranhamente liberal num homem de sua idade. Em meu coração pensei que o que disse sobre garotos e namoradinhas era razoável. Mas me desagradou ouvir essas palavras em sua boca e fiquei pensando no motivo pelo qual ele tremeu uma vez ou duas como se temesse alguma coisa ou sentisse um súbito arrepio.⁴⁵

Como é sabido, essa história descreve o encontro de dois jovens com um homem esquisito, que faz com que se sintam desconfortáveis ao expressar um interesse em garotas que soa estranho. O contexto em que as “namoradinhas” dos garotos são mencionadas é, portanto, completamente diferente do da epifânia; falta a essa passagem o sentido de futilidade e brincadeira maliciosa que, em vez disso, é reconhecível não apenas no esboço, mas também em *Ulysses* e *Finnegans Wake*. Além disso, a interação verbal real entre o homem e os jovens está completamente ausente, na medida em que a primeira parte da conversa é relatada por

meio do discurso indireto. O conto não apresenta nenhuma das características da epifania dramática, exceto por uma vaga sensação de desconforto circunstancial, que é claramente expressa pelo narrador. Portanto, nesse caso, é mais apropriado falar de uma relação intertextual entre as *Epifânias* e *Dublinenses*, em vez de uma verdadeira reelaboração do esboço.

Diz-se, muitas vezes, que a coletânea *Dublinenses* se baseia no conceito de “epifania”, uma visão que tem sido questionada e contestada desde os anos 1960.⁴⁶ Num certo sentido, o fato de que Joyce tenha escrito *Dublinenses* imediatamente após as *Epifânias* pode ter levado alguns estudiosos a esperar uma relação estreita entre essas duas obras; entretanto, se consideramos a “epifania” não apenas como uma “súbita revelação da verdade vivida por um personagem”,⁴⁷ mas também como uma técnica formal específica, os contos e os esboços mostram apenas uma fraca conexão entre si. Por um lado, nenhuma das epifânias disponíveis é reelaborada em *Dublinenses*; a passagem citada acima é a única referência textual às *Epifânias*. Entretanto, outros tipos de afiliação entre as duas coletâneas não podem ser completamente descartados; afinal, os contos fornecem recortes da vida de uma Dublin fictícia tal como percebida por seus habitantes, e as *Epifânias*, de forma similar, apresentam fragmentos de pensamentos e conversas registradas por uma mente individual.

Há, na verdade, uma passagem de “Arábia” que lembra especialmente as características formais típicas das epifânias dramáticas e seus padrões de fala; entretanto, não foi possível encontrar nenhuma correspondência específica com os esboços conhecidos:

“Oh, nunca disse uma coisa dessas!”

“Oh, mas você disse!”

“Oh, mas eu não disse!”

“Ela não disse isso?”

“Sim. Eu a ouvi.”

“Oh, é uma . . . lorotal!”⁴⁸

No conto, o jovem protagonista entreouve uma conversa entre uma mulher e dois homens após ter chegado à meta cobijada, o bazar em que pretende comprar um presente para a garota da vizinhança pela qual se apaixonou. O fato de que as frases não são atribuídas a falantes específicos torna o diálogo um tanto enigmático; ele parece, por sua “incompleteza”, quebrar a continuidade da narração. Além disso, o efeito dessas palavras sobre o narrador não é explícito; supostamente, o fato de ter testemunhado o jogo de sedução implícito no diálogo faz

com que ele compreenda que seu amor existe apenas em sua mente, e que ele nunca conseguiu estabelecer um relação “real” com a garota de sua fantasia. Morris Beja define uma “epifania” como uma “manifestação [...] desproporcional relativamente à importância ou à relevância estritamente lógica de seja lá o que ela produz”;⁴⁹ sabe-se pouco sobre o significado que o protagonista atribui a essa troca de palavras, mas não há dúvida de que esse significado também é “desproporcional” ao que ele ouviu. A obscuridade e a falta de explicações não são os únicos elementos que ligam essa passagem às *Epifânias*; o texto apresenta algumas das características formais que são típicas dos esboços dramáticos, tais como fragmentação, repetições, frases interrogativas e exclamativas, bem como hesitações ou pausas (expressas pelas reticências). Em suma, Joyce parece ter adotado uma “modalidade epifânica” de expressão para essa passagem de “Arábia”; além disso, não pode ser excluída a possibilidade de essa parte de “Arábia” conter a reelaboração de uma, no menos, das trinta e uma epifânias que não chegaram até nós.

Esse diálogo de *Dublinenses* não é o único caso em que Joyce adotou uma “modalidade epifânica”: *Stephen Hero* está pontilhado por uma série de passagens com aspecto epifânico. O caso mais evidente é, talvez, uma parte bastante fragmentada do texto, apresentada como uma “trivialidade” que “fez [Stephen] cogitar em juntar muitos desses momentos num livro de epifânias”:⁵⁰

A jovem dama—(discretamente arrastando as palavras) . . . Ah, sim . . . Eu estava . . . na . . . ca . . . pela . . .

O jovem cavalheiro—(inaudível) . . . Eu . . . (de novo, inaudível)

. . . Eu . . .

A jovem dama—(suavemente) . Oh . . . mas você é . . . mui . . .

to . . . mal . . . va . . . do . . .

A troca de palavras, que, incidentalmente, tem muito em comum com o jogo de sedução do diálogo de “Arábia”, é ainda mais completa por conter rubricas teatrais; é tão similar às epifânias dramáticas conhecidas que somos tentados a considerá-la com um dos textos extraviados da coleção.

Alguns outros passagens de *Stephen Hero* apresentam não apenas muitas das características formais das epifânias dramáticas, mas também, em termos de conteúdo, certa continuidade. Na verdade, uns poucos esboços das *Epifânias* reproduzem diálogos sobre tópicos literários em que os personagens envolvidos revelam falta de conhecimento ou de

compreensão crítica de autores e obras (ver, por exemplo, o diálogo entre “O Maloney” e “Joyce” sobre “versos”, e a preferência declarada de “Hanna Sheehy” por Goethe).⁵² Os seguintes diálogos de *Stephen Hero* seguem as mesmas linhas temáticas:

—Estava lendo daquele escritor . . . como se chama . . . Maeterlinck no outro dia . . . sabe?

—Sim . . .

—Estava lendo *O intruso*, acho que era esse o nome . . . Uma peça . . . muito curiosa . . . [...]

—Seria difícil levá-la ao palco. [...]

—Ah, sim! . . . quase impossível . . .⁵³

—Sim, sim, disse o padre Butt um dia depois de uma dessas cenas, entendendo . . . Entendo bem seu argumento . . . Isso se aplicaria obviamente aos dramas de Turgeniev? [...]

—O senhor quer dizer seus romances?

—Os romances, sim, disse o padre Butt rapidamente, . . . seus romances, com certeza . . . mas naturalmente trata-se de dramas . . . não se trata, sr. Daedalus?⁵⁴

Finalmente, algumas das epifânias disponíveis reproduzem variedades locais de fala ou tentam capturar o dialeto dos falantes, como acontece com as ameaças do “Mendigo Cocho” e o monólogo de “Eva Leslie”.⁵⁵ Uma técnica similar é adotada em *Stephen Hero* para relatar a conversa entre duas mulheres numa igreja:

Two women stopped beside the holy water font and after scraping their hands wistfully over the bottom crossed themselves in a slovenly fashion with their dry hands. One of them sighed and drew her brown shawl about her—

—An’ his language, said the other woman.

—Aw yis.

Here the other woman sighed in her turn and drew her shawl about her—
—Oh’y, said she, God bless the gintleman, he uses the words that you nor me can’t intarprit.⁵⁶

[D]as mulheres pararam ao lado da pia de água benta e, depois de rasparem o fundo em vão, fizeram desleixadamente o sinal da cruz com a mão seca. Uma delas suspirou e enrolou o xale à sua volta:

—E essa fala, disse a outra mulher:

—Oh sim.

Aqui a outra mulher suspirou por sua vez e enrolou o xale à sua volta:

—Mas, disse ela, que Deus abençoe o cavalleiro, ele usa palavras que nem eu nem você podemos entender.]

Pode-se dizer que essa passagem de *Stephen Hero* parece ser o resultado da combinação de um modo narrativo com uma epifânia dramática. Na verdade, a frase “Duas mulheres pararam ao lado da pia de água benta” pode soar familiar para nós porque já tínhamos encontrado uma construção sintática muito parecida: o mesmo determinante (“duas”), seguido por um substantivo plural, verbo e construção preposicional são também usados no início da epifânia “Duas carpideiras abrem caminho por entre a multidão”, anteriormente discutida. A documentação existente não permite estabelecer se *Stephen Hero* e *Publishers* contém reelaborações de epifânias cujos manuscritos não estão mais disponíveis, ou “imitações”, ou seja, passagens do mesmo tipo das epifânias que Joyce escreveu especificamente para essas obras. O que importa, entretanto, é que está confirmado que o modo epifânico é um paradigma primário na produção de Joyce, um ponto de partida que o autor nunca abandonou.

As múltiplas reelaborações dos textos das *Epifânias*, sejam elas diretas ou indiretas (isto é, com a “mediação” de outras obras), nos fornece uma informação relevante tanto sobre as técnicas literárias de Joyce quanto sobre seus métodos de escrita. Na verdade, desde as primeiras mostras de sua atividade literária, Joyce já se revelava um escritor experimental; suas epifânias podem ser vistas como um novo gênero literário, que não encontra nenhum equivalente na prosa, no drama ou na poesia. Ao mesmo tempo, as epifânias ganham a função de padrões temáticos e simbólicos recorrentes, que “retornam” em diferentes obras e nas quais são tratados de acordo com perspectivas variadas, enfatizando, assim, as diferentes direções que Joyce tomou em sua carreira literária. Joyce continuou voltando a alguns paradigmas primários e buscando múltiplas interpretações deles; provavelmente, ele modificou repetidamente episódios similares, na busca de uma nova percepção da experiência no tempo. Isso tem a ver com o conceito modernista de incompletude na escrita literária: os textos de Joyce estão em busca de um “presente” sempre mutante e reconhecem a impossível tarefa de fixar na página escrita algo tão fluído como a consciência individual. Afinal, como Joyce escreveu em 1904, “o passado seguramente implica um sucesso fluído de presentes, o desenvolvimento de um ente do qual nosso presente atual é apenas uma fase”.⁵⁷

James Joyce
Epifanias

