

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CAMPUS DE TRÊS LAGOAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CLEA MARCIA LOURENÇO CARVALHO

**DIÁLOGOS E TENSÕES COMPOSITIVAS EM CONTOS DE JAMES JOYCE E
LUIZ VILELA**

TRÊS LAGOAS
2025

CLEA MARCIA LOURENÇO CARVALHO

**DIÁLOGOS E TENSÕES COMPOSITIVAS EM CONTOS DE JAMES JOYCE E
LUIZ VILELA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do *Campus* de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Letras, com ênfase em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Rogério Heck Dorneles

TRÊS LAGOAS

2025

CLEA MARCIA LOURENÇO CARVALHO

**DIÁLOGOS E TENSÕES COMPOSITIVAS EM CONTOS DE JAMES JOYCE E
LUIZ VILELA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do *Campus* de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Letras, com ênfase em Estudos Literários.

Três Lagoas, 28 de fevereiro de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Marcos Rogerio Heck Dorneles
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

Examinadora: Profa. Dra. Carina Marques Duarte
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

Examinadora: Profa. Dra. Eunice Prudenciano de Souza
Instituto Federal de São Paulo (IFSP)

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Rodolfo, por todo incentivo e por acreditar em mim mais que eu mesma.

À minha família, pois me permitiram que eu chegasse até aqui.

Aos meus amigos, que sempre me apoiaram nesta empreitada.

À Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, por me acolher.

Ao meu orientador, por toda parceria e ensinamentos ao longo destes dois anos.

Aos professores Carina Marques Duarte, Kelcilene Grácia Rodrigues, Rauer Ribeiro Rodrigues e Ricardo Magalhães Bulhões.

RESUMO

Esta pesquisa busca efetuar associações críticas e reflexivas sobre a construção de características e procedimentos tensionais em determinadas produções contísticas de James Joyce e Luiz Vilela. Para tal, o trabalho almeja efetuar diálogos entre Joyce e Vilela com alguns horizontes da contística universal, conforme situa Ricardo Piglia (2004). Em relevo, destacam-se alguns aproveitamentos transformativos das propostas compositivas de Edgar Allan Poe (1999, 2004), Anton Tchekhov (2007) e Ernest Hemingway (2007). Especialmente, a pesquisa aponta para a compreensão e exame dos contos “Eveline” e “Os mortos”, de James Joyce (2012), e “Françoise” e “Os mortos que não morreram”, de Luiz Vilela (1999), principalmente, à luz da captação de uma constituição de epifania, na qual as personagens passam por transformações e, a partir disso, como podem ser reveladas ao leitor. Nesse âmbito, o estudo contará com as contribuições fornecidas por Paulo Vizioli (1991) no que diz respeito à elaboração epifânica (procedimento marcante na produção contística de Joyce), disposta nas três fases de apreensão estética, sendo elas a integridade, a harmonia e a iluminação. Nessa diretriz, ao reverberar as intertextualidades presentes no conto de Vilela, o estudo também pontua certas transformações das propostas joyceanas realizadas pelo contista mineiro sob uma perspectiva comparatista. Por outro lado, há de se observar de maneira semelhante a extensão filosófica da constituição das personagens, tal qual a alternância entre um pendor cético da figura do narrador e a premência da interação social presentes na escrita dos autores.

Palavras-chave: ceticismo; contos; epifania; intertextualidade; tensão.

ABSTRACT

This research aims to execute critical and reflective associations about the construction of characteristics and tension procedures in selected short story productions by James Joyce and Luiz Vilela. To this end, the work seeks to establish dialogues between Joyce and Vilela with universal storytelling (Piglia, 2004). Highlighting transformative utilizations of compositional proposals by Edgar Allan Poe, Anton Chekhov, and Ernest Hemingway, the research focuses on the comprehension and examination of the short stories “Eveline” and “The dead” by James Joyce (2012), and “*Françoise*” and “*Os mortos que não morreram*” by Luiz Vilela (1999), mainly in light of capturing an epiphany, wherein the characters undergo transformations and, as a result, are revealed to the reader. In this scope, the study will feature contributions provided by Paulo Vizioli regarding epiphanic elaboration (a remarkable procedure in Joyce's short stories), structured in the three phases of aesthetic apprehension: “integrity, harmony, and illumination” (Vizioli, 1991). This guideline, in reflecting the intertextualities present in Vilela’s short stories, also punctuates certain transformations of Joycean proposals carried out by the storyteller from *Minas Gerais* under a comparatist perspective. On the other hand, it must similarly observe the philosophical extension in the characters' constitution, such as the alternation between a skeptical tendency in the narrator and the urgency of social interaction present in the authors' writings.

Keywords: skepticism; short stories; epiphany; intertextuality; tension.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 INTERFACES SOCIO-HISTÓRICAS E COMPOSITIVAS	13
2.1 ASPECTOS BIOGRÁFICOS, SOCIO-HISTÓRICOS E COMPOSITIVOS DE JAMES JOYCE.....	13
2.2 ASPECTOS BIOGRÁFICOS, SOCIO-HISTÓRICOS E COMPOSITIVOS DE LUIZ VILELA.....	20
2.3 DIÁLOGOS DE JOYCE E VILELA COM A CONTÍSTICA UNIVERSAL.....	24
3 ESFERAS DE CRIAÇÃO LITERÁRIA EM JOYCE E VILELA.....	36
3.1 O DESDOBRAMENTO POÉTICO NA CRIAÇÃO DE JOYCE: <i>MÚSICA DE CÂMARA</i> E <i>DUBLINENSES</i>	36
3.1.1 Algumas reflexões pertinentes sobre poema, poesia, poeta e leitores	38
3.1.2 Desdobramentos composicionais no poema “XIX”	41
3.1.3 Ressonâncias poéticas no poema “XXXVI”	45
3.2 VILELA EM ROMANCE: A ABERTURA DA PROSA.....	47
3.2.1 As narrativas no romance moderno.....	47
3.2.2 Tempo e espaço romanesco em <i>Graça, Entre amigos e Perdição</i> , de Luiz Vilela	51
3.2.3 Reflexões sobre personagem, narrador e focalização em Vilela	54
3.2.4 O papel do ceticismo na narrativa de Vilela	57
4 DIÁLOGOS E TENSÕES	62
4.1 O DIÁLOGO SOB A PERSPECTIVA BAKHTINIANA	62
4.1.1 Tensão em destaque.....	63
4.1.2 Uma compreensão epifânica	64
4.1.3 Apreensões das epifanias em contos de Joyce e Vilela	68
4.2 NARRATIVAS CURTAS DE JOYCE E VILELA: A LATÊNCIA DO <i>ICEBERG</i>	75
4.3 TEMAS EM TENSÃO: À ESPREITA DA SOLIDÃO E DA MORTE.....	80
4.3.1 Morte, angústia, luto e melancolia em Vilela e Joyce.....	80
4.3.2 Nos porões da intertextualidade.....	86
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	90

REFERÊNCIAS.....93

ANEXO A.....103

1 INTRODUÇÃO

A alma do ser humano é, certamente, uma entidade mutável. Ela se transforma conforme as experiências e os encontros vivenciados ao longo da vida. Essa capacidade de mudar, de se adaptar, simboliza uma das características mais fascinantes de sua existência. A literatura dispõe possibilidades de capturar esses espectros da alma humana. Portanto, a literatura não é apenas um campo de interesse, mas também um direito. Ela tem o poder de transformar, assim como a alma do homem se transforma, tornando-se uma reverberação das múltiplas realidades experienciadas. Através da transformação de composições anteriores, um texto é incorporado a outro revestindo-se em um sentido novo, em um processo de assimilação e metamorfose do que era o predecessor, conforme sinaliza Julia Kristeva (2005). Por meio da Literatura Comparada, a literatura – objeto de estudo também de outras disciplinas – é articulada dentro de um escopo que, para além da conotação desfavorável das fontes e influências que individualizam as relações entre os textos, considera a intertextualidade no seu sentido de coletivizar o processo criativo.

No escopo literário, Mikhail Bakhtin (2016) examina o caráter dialógico da palavra e do pensamento numa proposta de dialogismo que vai além da interação verbal, realizando-se por meio de uma perspectiva que considere, conjecture e busque as participações dos interlocutores como geradora de mais camadas textuais e como entrelaçamento de visões de mundo, de linguagens e de culturas. Já Antonio Candido (2011) ressalta a importância da literatura como parte essencial da história humana, apresentando-se como mais que um desejo, mas como um direito que todos deveriam ter acesso. Por consequência, a literatura também estaria associada aos âmbitos sociais das conquistas históricas e das necessidades inerentes ao ser humano.

Nessas apreciações apresentadas, vemos os cenários das peculiaridades transformadoras do ser humano; do horizonte primordial de captação realizado pela literatura; do perfil transfigurador do texto literário; da coletivização do processo criativo; do caráter dialógico dos processos de expressão e de inteligibilidade na linguagem; e das lutas históricas da sociedade associadas às necessidades basilares, configurando-se numa prerrogativa fundamental da existência humana.

Inserido nesses âmbitos, o conto também se articula nas reflexões sociais, artísticas e culturais. De acordo com Nádia Battella Gotlib (2006), o conto, enquanto modalidade textual literária, inicia passos constitutivos em direção a uma configuração estética mais específica a partir no século XIV, pois antes a principal forma de transmissão acontecia por meio da

oralidade. No entanto, Gotlib (2006) aponta que o conto vai ter definidas as suas especificidades de maneira mais acentuada apenas no século XIX, com os impulsos das teorizações propostas por Edgar Allan Poe. Assim, tal subgênero narrativo precisou percorrer um longo caminho para chegar até as formas dos dias atuais.

Nisso, a literatura permite se conectar com o inimaginável e o distante, ou acessar o que está perto, ou seja, ao aceitar em seu bojo esse jeito de reproduzir histórias, admite que se possa perguntar, diante do gracejo e da indagação “O conto que conta o homem, ou o homem que conta o conto?”, se nos deparamos com as valências próprias ao ser humano, como a manipulação e a apropriação da linguagem. Guillermo Cabrera Infante (2001, p. 1), por sua vez, assinala que o “[...] contista é o único ser humano que faz contos [...]” e que o conto pode ser qualquer acontecimento cotidiano, desde as primeiras manifestações humanas. Nessa perspectiva, os contos dos primeiros homens nunca se perderam, sendo recontados e preservados na memória dos povos. Massaud Moisés (2006) apresenta diferentes acepções da origem da palavra “conto”, mas o que interessa aqui são suas acepções literárias¹. A palavra “conto” poderia derivar do latim *commentu(m)*, significando “invenção”, ou ser um substantivo derivado do verbo “contar”, que tem origem em *computare*, inicialmente associado à enumeração de objetos, mas que, ao longo do tempo, passou a significar “enumeração de acontecimentos” (Moisés, 2006, p. 30).

A origem e o significado do termo “conto” sofreram transformações até atingir seu apogeu, tornando-se uma das formas prestigiadas de composição. Para Moisés (2006, p. 40), o conto trata-se de uma “narrativa unívoca, univalente”, na qual uma célula gira em torno de um único drama e unidade de ação. Todos os seus elementos devem convergir para um núcleo central. As noções de espaço e tempo são secundárias, sendo o lugar e o tempo da ação subordinados ao núcleo do drama. Segundo Moisés (2006, p. 40), “[...] os componentes da narrativa obedecem a uma estruturação harmoniosa, com o mesmo e único escopo o de provocar no leitor uma só impressão, seja de pavor, piedade, ódio, simpatia, ternura, indiferença, etc. [...]”.

Ao entrelaçar algumas considerações sobre a literatura e acerca da modalidade textual do conto, este estudo articula-se com o universo da literatura comparada no sentido que Carvalhal afirma, pois “[...] permite que se ampliem os horizontes do conhecimento estético [...]” (2003, p. 20). Portanto, através da exploração das conexões intertextuais e da análise dos mecanismos de assimilação e alteração, possibilita-se avaliar a dinâmica da apropriação

¹ Esta pesquisa utiliza parcialmente textos provenientes de alguns artigos desta autora, publicados em revistas acadêmicas e em anais de congressos, os quais encontram-se dispostos na seção Referências.

criativa, promovendo não apenas uma compreensão das características distintivas dos textos, mas também uma visão sobre as metodologias de criação literária.

A partir do conto, como modalidade textual principal para a investigação neste trabalho, propõe-se analisar as tensões conflitivas e compositivas presentes nos contos de James Joyce e Luiz Vilela e efetuar diálogos de ambos os escritores com alguns horizontes da contística universal. O estudo busca considerar tanto os aspectos narrativos e performáticos internos às obras quanto às esferas comparativas de seus expedientes criativos. Para isso, parte-se de uma abordagem que abrange múltiplos níveis de análise.

Primeiramente, será realizada uma avaliação das inter-relações contextuais e biográficas dos dois escritores, buscando-se identificar como suas trajetórias pessoais e históricas impactaram suas produções literárias. Essa análise permitirá entender as bases culturais e sociais que moldaram suas obras e suas respectivas perspectivas artísticas. Além disso, será conduzida uma sondagem sobre parte da recepção crítica dos contistas com o objetivo de mapear como suas produções foram compreendidas e discutidas ao longo do tempo. Esse levantamento crítico oferecerá um panorama sobre as interpretações e as leituras predominantes de suas narrativas.

O trabalho também inclui um exame comparativo detalhado entre os contos de Joyce e Vilela, focando em semelhanças e diferenças no estilo, na estrutura narrativa e nas temáticas abordadas. Essa comparação busca iluminar possíveis diálogos implícitos entre os autores, mesmo que provenientes de contextos culturais distintos. Outro ponto relevante é o desdobramento de interfaces entre os feitos literários e as proposições filosóficas subjacentes às obras dos dois contistas. Essa abordagem visa identificar como questões existenciais, éticas e estéticas são incorporadas em suas narrativas e de que maneira isso enriquece o entendimento de suas produções.

Um aspecto central da análise será a evidência dos elementos compositivos que expressam a epifania nos contos, conceito essencial na obra de Joyce e relevante também nos textos de Vilela. A epifania será abordada a partir de conceitos pertencentes ao escopo literário. Por fim, busca-se concretizar diálogos entre os dois contistas e a literatura universal, situando suas obras no contexto mais amplo das tradições literárias que os precedem e influenciam. Essa perspectiva ampliada permitirá observar como Joyce e Vilela dialogam, direta ou indiretamente, com outros escritores e movimentos literários.

Assim, este estudo busca não apenas aprofundar a compreensão das obras de James Joyce e Luiz Vilela, mas também situá-las em um contexto mais amplo, explorando suas contribuições para a literatura contemporânea e suas conexões com o universo literário global.

Para alcançar esses propósitos, várias contribuições serão dispostas. Especificamente sobre o subgênero narrativo do conto, serão abordados críticos e escritores que teorizaram ou refletiram sobre essa forma de composição literária, como Edgar Allan Poe, Anton Tchekhov, James Joyce, Virginia Woolf, Ernest Hemingway, Julio Cortázar, Ricardo Piglia, Clarice Lispector, dentre outros.

A fim de contextualizar essa modalidade de expressão, evoca-se o trabalho de teóricos como Julio Cortázar, que discorre sobre as peculiaridades do conto, observando, por exemplo, que essa forma pode ser “[...] uma história perfeitamente trivial e cotidiana. O excepcional reside numa qualidade parecida à do ímã [...]” (Cortázar, 2006, p. 154). Nádia Battella Gotlib (2006) reforça a ideia de que o êxito na construção do conto depende das estratégias adotados pelo escritor. Para Cortázar (2006), a narrativa curta adquire considerável importância quando transcende suas restrições inerentes por meio de uma onda repentina de vitalidade espiritual que revela de forma esclarecedora conceitos que se estendem significativamente além do relato modesto e ocasionalmente sombrio que apresenta.

A título de ilustração, dois contos chamam a atenção: “Eveline”, de James Joyce (2012), e “Françoise”, de Luiz Vilela (1999). Ambos oferecem excepcionalidades que provocam atração, mesmo que possam apresentar divergências que os afastem. Suas narrativas atizam a curiosidade dos leitores e despertam o interesse de pesquisadores que buscam analisar essas obras sob diferentes perspectivas. Nesse sentido, o conto ganha o leitor por meio do nocaute, que Cortázar metaforiza ao tratar do embate entre o romance e o conto.

As proposições e procedimentos da Literatura Comparada serão utilizados para realizar os exames propostos. Para isso, considerações provenientes das pesquisadoras Tânia Franco Carvalhal (2003) e Sandra Nitrini (2000) serão adotadas. As comparatistas exploram questões relativas às inter-relações entre textos literários, mostrando como a singularidade compositiva de uma obra resulta da assimilação e transformação de elementos de obras anteriores, criando algo único e peculiar.

As noções de influência, tradição, originalidade, assimilação e intertextualidade presentes na disciplina da Literatura Comparada fornecerão aportes para a discussão entre os pontos de contato e de afastamento nos objetos aqui pesquisados. Entretanto, assim como situa a estudiosa Raquel Celita Penhalves dos Reis (2013, p. 21), haverá análises para além dos textos, pois “[...] fazer uma relação entre textos sem pesquisar a vida dos autores seria insuficiente [...]”, pois há “[...] fatores históricos e sociais que podem demarcar as aproximações ou distanciamentos das obras relacionadas [...]”.

Somada a essa análise, a tensão inerente ao processo constitutivo dos contos será explorada nesta pesquisa. Como uma escolha metodológica, as tensões entre personagens, sociedade e expedientes compositivos são pontos centrais, segundo Genette (1995). Essa constituição das personagens, do foco narrativo, do tempo e espaço e do narrador dialoga, ainda, com tópicos de diretriz cética a partir das contribuições, em princípio, de Benedito Nunes (2012) e Gustavo Krause (2004), numa intersecção que abrange romances, no caso de Vilela, e poemas, no de Joyce.

Como exposto nesta introdução, o estudo abrange cinco campos distintos, mas inter-relacionados, buscando novas contribuições teóricas. As bases deste trabalho envolvem as Teorias do Conto, os Estudos sobre a Narrativa, a Recepção Crítica, a Literatura Comparada e os Estudos Interdisciplinares. Essa interlocução entre diferentes áreas de investigação fornecerá suporte para a estruturação das seções, capítulos e subcapítulos desta dissertação.

Para desenvolver este trabalho, o primeiro capítulo contemplará aspectos biográficos, socio-históricos e compositivos de James Joyce e de Luiz Vilela, os quais podem propiciar um aprofundamento sobre as diretrizes literárias desses escritores. Além disso, o capítulo inicial almejará efetuar diálogos de Joyce e Vilela com a contística universal (Piglia, 2004), tais como os pendores transformativos das propostas de Edgar Allan Poe, Anton Tchekhov e Ernest Hemingway, entre outros.

O segundo capítulo fará uma incursão pelas variações das escritas de ambos os autores. Para a produção de Joyce, será dado destaque ao desdobramento lírico de sua criação por meio do estudo de poemas da obra *Música de câmara* (2014). A abertura para as demais obras se dará com o intuito de se integrarem determinados traços poéticos à constituição da epifania joyceana. Já em relação a Vilela, será agregado o exame de romances com o desígnio de se associarem determinadas dinâmicas da criação das personagens para a sua veiculação em narrativa mais longa.

O terceiro e último capítulo tratará da investigação da presença da epifania em contos de Joyce e Vilela, discorrerá sobre a incorporação da proposta narrativa do *iceberg* em determinadas produções de ambos os contistas, abordará os temas conflitivos, como solidão e morte, em contos, e apontará semelhanças e diferenças entre os escritores por intermédio de algumas proposições dos estudos de Literatura Comparada.

2 INTERFACES SOCIO-HISTÓRICAS E COMPOSITIVAS

Neste primeiro capítulo, serão apresentados aspectos relacionados à biografia, ao momento socio-histórico e aos elementos compositivos tanto de James Joyce quanto de Luiz Vilela. Além disso, delineiam-se os contornos de seus percursos quando iniciaram suas carreiras literárias. Como dito anteriormente, o núcleo desta pesquisa se situa em proposições e considerações sobre o universo dos contos e, secundariamente, o aproveitamento de possíveis diálogos de Joyce e Vilela com a contística universal. Para isso, uma abordagem em nível local, nacional e universal guia as decisões tomadas em relação às escolhas dialógicas executadas aqui.

2.1 ASPECTOS BIOGRÁFICOS, SOCIO-HISTÓRICOS E COMPOSITIVOS DE JAMES JOYCE

Qual a idade da alma do homem?
Como tem ela a virtude do camaleão de mudar sua tez a cada nova aproximação,
de ser alegre com os contentes e prantear com os deprimidos,
assim também é sua idade mutável como seu humor.
(Joyce, 2012, p. 643)

Antes de começar a ler James Joyce, é necessário que o leitor tenha em mente que a realidade apresentada nas obras literárias será vista sob ângulos que não se limitam ao simplismo, pois a sua produção, além de ampla e fazer parte dos cânones da literatura mundial, também é versátil, visto que engloba poemas, peças, romances e contos. Essa é uma das ideias que Richard Ellmann (1982) – autor de uma das mais extensas biografias sobre James Joyce – apresenta sobre o escritor e sua obra. Nas palavras de Ellmann (1982, p. 5): “To read Joyce is to see reality rendered without the simplifications of conventional divisions [...]”². Partindo desse pressuposto compositivo-contextual, uma breve introdução sobre aspectos da vida de James Joyce faz-se necessária para compreendermos melhor a importância de sua obra no cenário literário.

James Augustine Aloysius Joyce nasceu no dia 2 de fevereiro de 1882, em Rathgar, subúrbio de Dublin (Ellmann, 1982). Era o filho mais velho de John Joyce e Mary Jane Murray, que tiveram quatro meninos e seis meninas. Nesse contexto doméstico, observa-se que o pai de Joyce apareceria, em diversas obras, como base para a composição de figuras familiares,

² “Ler Joyce é ver a realidade reproduzida sem as simplificações das divisões convencionais [...]” (Ellmann (1982, p. 5, tradução nossa).

especialmente na forma de um tio do narrador. Em um cenário de dificuldades econômicas, John Joyce dilapidou o patrimônio da família, o que forçava constantes mudanças de residência, em grande parte devido ao estilo de vida boêmio do pai, um apreciador de festas e bebidas, sem grande preocupação com os gastos (Ellmann, 1982).

Joyce ingressou em sua primeira escola, Clongowes Wood College, no Condado de Kildare, com apenas seis anos e meio. Embora tenha enfrentado dificuldades iniciais, logo se destacou em diversas áreas. No entanto, com o declínio das finanças familiares, foi retirado da escola e passou algum tempo estudando em casa, retornando depois à Christian Brother's School. Em uma oportunidade, ao encontrar um padre da Clongowes que apreciava as habilidades de Joyce, seu pai conseguiu uma bolsa de estudos para James e seus irmãos na Belvedere College.

Após mais uma crise no estilo de vida da família, os Joyce foram obrigados a se mudar novamente, dessa vez voltando a morar em Dublin. Esse novo cenário forneceu a James muitas inspirações para seus contos e outros projetos literários. Psicologicamente, Joyce já demonstrava traços de sinceridade e ousadia, características que carregaria ao longo de sua vida. Como observa Richard Ellmann: “[...] he already gave good signs of the bluntness and determination that were to characterize his life.”³ (Ellmann, 1982, p. 44).

A crítica de Joyce à sociedade dublinense, especialmente àquelas atitudes que ele considerava retrógradas, foi uma constante em sua vida. De acordo com Ellmann, há indícios de que, como secretário do ginásio escolar, Joyce teria se oposto à entrada de associações reacionárias na escola, refletindo sua visão de que a Irlanda era atrasada em certos aspectos em comparação à Europa. Esse pensamento permeava tanto suas relações pessoais quanto sua produção literária.

Como outros escritores do início do século XX, Joyce procurava desenvolver um estilo próprio. Entre 1900 e 1903, ele começou a trabalhar no desenvolvimento de escritos epifânicos, que se tornariam uma característica marcante de sua obra literária. Richard Ellmann articula as proposições de Joyce e sintetiza os contornos da epifania, um conceito essencial na composição literária do autor, sendo

The epiphany was the sudden ‘revelation of the whatness of a thing,’ the moment in which ‘the soul of the commonest object... seems to us radiant.’ The artist, he felt,

³ “[...] ele já demonstrava sinais claros de franqueza e determinação que viriam a caracterizar sua vida.” (Ellmann, 1982, p. 44, tradução nossa).

was charged with such revelations, and must look for them not among gods but among men, in casual, unostentatious, even unpleasant moments⁴ (Ellmann, 1982, p. 83).

O termo “epifania” tem suas raízes no cristianismo, de onde foi emprestado e transformado, adquirindo um sentido literário. Anteriormente, sua presença já estava associada à aparição de divindades gregas, por exemplo (Cardoso, 2009). A adoção da epifania é de extrema importância na produção literária de Joyce, pois essa técnica marca suas narrativas de maneira distintiva. Especificamente, o termo “epifania” aparece na obra *Stephen herói* (2021) e é exemplificado em *Epifanias* (2018). O processo compositivo da epifania envolve três fases, como explica Paulo Vizioli (1991, p. 29-30): “[...] a integridade – a percepção do objeto como um todo [...] a consciência da harmonia das partes do objeto observado [...] a iluminação [...]”. Dessa forma, temos: a exposição de uma imagem artística; uma compreensão da articulação das partes que compõem o objeto; e uma revelação da sua peculiaridade.

Quando sua família aceitou sua forte tendência para a literatura, Joyce tentou por alguns anos cursar medicina, conciliando esse estudo com suas inclinações literárias. No entanto, sentindo-se frustrado e perseguido em Dublin, ele decidiu continuar seus estudos na França. Ao realizar essa mudança, Joyce partiu para um autoexílio (Ellmann, 1982). Joyce tinha grande dificuldade em aceitar a sociedade irlandesa como era, pois percebia nela um forte ufanismo, uma falta de perspectivas para boa parte da população e uma difícil busca por avanços econômicos, sociais e comportamentais. Tudo isso contrastava com as visões progressistas que ele cultivava.

Ao se mudar para Paris, Joyce a viu como o oposto de Dublin: “*Paris was Dublin's antithesis [...]*” (Ellmann, 1982, p. 111). Ou seja, Paris representava o contrário da morosidade e da paralisia que tanto o incomodavam na Irlanda. Esse contraste é evidenciado no livro *Ulysses*, em que há uma passagem na qual Joyce descreve a capital francesa: “Paris, cruamente despertando, crua a luz do sol em suas ruas limão. Cerne úmido de pães doces, artemísia verdessapo, seu incenso de matinas, cortejam o ar [...]” (Joyce, 2012, p. 148). Nessa descrição, Paris é apresentada de forma ampla e vibrante, com aromas de pães e o perfume dos arbustos. Ainda em *Ulysses*, uma descrição de Dublin traz esse contraste marcante: “Estava se aproximando do pub de Larry O’Rourke. Da grade do porão fluía flutuante o jorro choco da

⁴ A epifania era a súbita ‘revelação do que é uma coisa’, a circunstância em que ‘a alma do objeto mais comum... parece-nos radiante.’ O artista, ele acreditava, era incumbido de tais revelações, e devia buscá-las não entre os deuses, mas entre os homens, em momentos casuais, desprezíveis e até mesmo desagradáveis (Ellmann, 1982, p. 83, tradução nossa).

pórter. Pela porta aberta o bar esguichava jatos de gengibirra, pó de chá, para de bolacha [...]” (Joyce, 2012, p. 167). Assim, temos descrições divergentes das duas capitais.

Embora Joyce levasse pouco dinheiro consigo, isso não afetou sua animação em relação à nova jornada em Paris. Ele sabia que a vida na metrópole seria difícil com as poucas economias fornecidas por seu pai. Logo, foi obrigado a abandonar seus planos de cursar medicina e abraçar, ainda que com dificuldades, a vida literária. A piora no estado de saúde de sua mãe o forçou a retornar a Dublin. Durante alguns meses, ele interrompeu sua escrita para cuidar dela, que veio a falecer pouco tempo depois. Ainda na Irlanda, Joyce começou a escrever resenhas para o *Daily Express*. Contudo, ele estava financeiramente quebrado, mas mantinha um objetivo claro: ser reconhecido enquanto estivesse vivo, conforme em carta à sua tia “To his aunt Josephine Murray he confided, ‘I want to be famous while I am alive’”⁵ (Ellmann, 1982, p. 142).

No início de 1904, Joyce soube que uma nova revista seria lançada em Dublin, o que o motivou a escrever *A portrait of the artist*, um esboço do que se tornaria, uma década depois, *A portrait of the artist as a young man* (na edição brasileira: *Retrato do artista quando jovem*). Em agosto, George Russel pediu que ele escrevesse um conto para ser publicado no *Irish Homestead*, desde que não fosse nada extravagante. Assim, nasceu “The sisters”, o primeiro conto do livro *Dublinenses* (2012). Esse conto foi inspirado na morte de um padre, parente de sua mãe. Joyce comentou que estava escrevendo uma série de contos com o objetivo de escancarar as fraquezas e paralisias da sociedade dublinense: “I call the series Dubliners to betray the soul of that hemoplegia or paralysis which many consider a city [...]” (Ellmann, 1982, p. 163)⁶. Esse primeiro conto foi aceito e publicado em 13 de agosto de 1904, com a única exigência de que o nome da paróquia fosse alterado. Outros dois contos, “Eveline” e “Depois da corrida”, também foram publicados, mas, devido às reclamações dos leitores, Joyce foi solicitado a não enviar mais contos (Ellmann, 1982). Os motivos das reclamações não são explicados nessa biografia de Joyce, mas especula-se que as críticas tenham se restringido à frustração provocada pelos contos em torno da expectativa que se tinha naquela época (Amaral, 2013). Em articulação com o quadro leitor e editorial, o pesquisador Vitor Alevato do Amaral (2013) lança algumas hipóteses sobre essa recepção inicial dos contos de Joyce. Uma delas se relaciona ao perfil das personagens representado nos contos, o qual era formado basicamente

⁵ “À sua tia Josephine Murray, ele confidenciou: ‘Quero ser famoso enquanto estiver vivo’” (Ellmann, 1982, p. 142, tradução nossa).

⁶ “Eu chamo a série de *Dubliners* para revelar a alma dessa hemiplegia ou paralisia que muitos consideram uma cidade [...]”. (Ellmann, 1982, p. 163, tradução nossa).

por pessoas provenientes de classes menos favorecidas. Por outro lado, talvez a proximidade da dita representação causasse incômodos. Outra possibilidade seria o âmbito corrosivo da crítica social e comportamental inerente a esses contos, ou, dito de outro modo, aquilo que o cenário da recepção abordaria como um “julgamento moral” dos estratos que compunham a base irlandesa mais prosaica (Amaral, 2013).

Nora Barnacle, com quem James Joyce iniciou um relacionamento em junho de 1904, aceitou deixar a Irlanda ao seu lado para que ele pudesse dedicar-se ao sonho de tornar-se escritor. Diante das dificuldades financeiras enfrentadas por Joyce, amigos lhe emprestaram dinheiro, permitindo que o casal viajasse primeiro para Londres e, em seguida, para Paris, até se estabelecerem em Pola, então parte do Império Austro-Húngaro e, atualmente, conhecida como Pula, na Croácia.

Em Pola, James Joyce trabalhou como professor de inglês na Berlitz School até o início de 1905, quando foi transferido para outra unidade da escola em Trieste. A transferência ocorreu porque Pola se tornara perigosa para estrangeiros, em razão das tensões crescentes na Europa, que culminariam, anos depois, no início da Primeira Guerra Mundial, em 1914. Paralelamente, a Irlanda enfrentava as consequências de eventos marcantes, como a Grande Fome de 1845 a 1849, resultado da escassez de alimentos e dos conflitos políticos, sociais e econômicos entre Irlanda e Inglaterra. Esses fatores, entre outros, contribuíram para a posterior independência da Irlanda, que deixou de ser uma nação constituinte do Reino Unido, ao contrário da Irlanda do Norte, para se tornar uma república soberana.

Em 1905, já vivendo em Trieste, que também fazia parte do Império Austro-Húngaro, nasceu o primeiro filho do casal. Paralelamente, Joyce também fez progressos na escrita do livro *Retrato do artista quando jovem* (2018), assim como na tentativa de finalizar os contos que comporiam o livro *Dubliners* (2011). Faltava apenas o último conto, “Os mortos”.

Explorando outra vertente artística, a lírica, James Joyce publicou, em 1907, o livro de poemas *Chamber music* (1982). Contudo, a obra não obteve grande sucesso, nem garantiu a remuneração e o reconhecimento que o autor almejava. Os anos seguintes foram marcados por tentativas frustradas de publicação de seus trabalhos em meio a uma vida de constantes dificuldades financeiras. Para sobreviver, Joyce contava frequentemente com a ajuda de seu irmão para arcar com despesas básicas, como aluguel e alimentação. Por vezes, o pouco dinheiro disponível era destinado a bebidas, e os desentendimentos com sua esposa também se tornaram uma característica recorrente do período.

Concomitantemente, Joyce estabelece, então, quais simbolismos estariam representados em *Dublinenses*, transformando a forma como via a cidade de Dublin, quase como se fosse uma

pessoa. A ordem dos contos pode expressar quatro estágios da vida: infância, adolescência, vida adulta e vida pública em Dublin:

The order of the stories is as follows. ‘The Sister’, ‘An Encounter’ and another story (‘Araby’) which are stories of my childhood: ‘The Boarding-House’, ‘After the Race’ and ‘Eveline’, which are stories of Adolescence: ‘The Clay’, ‘Counterparts’, and ‘A Painful Case’ which are stories of my mature life: ‘Ivy Day in the Committee Room’, ‘A Mother’ and the last story [Grace] which are stories of public life in Dublin⁷ (Joyce *apud* Ellmann, 1982, p. 208).

Logo, se vê um propósito de uma distribuição de feição mais orgânica e temática na composição dos contos. Em outra faceta sobre o processo da escrita de *Dublinenses* – numa carta para seu irmão Stanislaus –, Joyce duvida de sua habilidade e de ter feito algo diferente. Ele diz: “The stories in *Dubliners* seem to be indisputably well done, but after all, perhaps many people could do them as well. I am not rewarded by any feeling of having overcome difficulties [...]”⁸ (Joyce *apud* Ellmann, 1982, p. 208). Portanto, o escritor lança uma reflexão de pendor técnico quanto à ampliação da função social do artista. No final de 1905, ocorreu a primeira tentativa de publicação de *Dublinenses*, sem o conto “Os mortos”. Grant Richards aceitou fazer a publicação, mas apontou que algumas modificações deveriam ser feitas. Seguiu-se um período de rejeição e pedidos de alteração de um lado e a recusa do outro. O livro só viria a ser publicado nove anos depois.

Nesse período, Richard Grant pediu para reler novamente os contos de *Dublinenses* e Joyce recebeu uma carta de Ezra Pound solicitando que enviasse o que tivesse. Assim, o livro foi publicado sem grandes problemas, e as resenhas, em geral, foram boas. Ellmann sintetiza as palavras de Ezra Pound, o qual afirma que esses contos tinham algo a mais: “[...] insisted that they marked a return of style into English prose and the introduction of a new subject-matter into Irish Literature [...]”⁹ (Ellmann, 1982, p. 353).

Ezra Pound se tornou um uma espécie de protetor de Joyce, lendo seus manuscritos, recomendando a revistas que tinha contato e alguma influência e, inclusive, ajudando-o financeiramente. Segundo Abrantes (2022), na perspectiva de Pound, a dinâmica entre o

⁷ “A sequência das histórias é a seguinte: ‘The sister’, ‘An encounter’ e outra história (‘Araby’), que são histórias da minha infância; ‘The boarding-house’, ‘After the race’ e ‘Eveline’, que são histórias da adolescência; ‘The clay’, ‘Counterparts’ e ‘A painful case’, que são histórias da minha vida madura; ‘Ivy Day in the Committee Room’, ‘A mother’ e a última história [Grace], que são histórias da vida pública em Dublin [...]” (Joyce *apud* Ellmann, 1982, p. 208, tradução nossa).

⁸ “As histórias em *Dubliners* parecem ser indiscutivelmente bem-feitas, mas, afinal, talvez muitas pessoas pudessem escrevê-las também. Não sou recompensado por ter superado dificuldades [...]” (Ellmann, 1982, p. 208, tradução nossa).

⁹ “[...] insistiu que os contos marcaram o retorno de um estilo dentro da prosa inglesa e a introdução de um novo assunto para a literatura irlandesa [...]” (Ellmann, 1982, p. 353, tradução nossa).

patrono e o artista deve ser caracterizada como uma forma específica de colaboração, isto é, os dois se engajavam coletivamente pelo avanço da arte, que transcende e supera o eu individual.

Certos aspectos da visão de Pound são também corroborados por Vitor Alevato do Amaral (2013), o qual afirma que, no contexto em que Joyce estava inserido, com um movimento pró-independência da Irlanda, “[...] ganha força o Ressurgimento literário irlandês (*Irish literary revival*) [...]” (Amaral, 2013, p. 141). O movimento contou com grandes expressões da literatura irlandesa, como William Butler Yeats e John Millington Synge, os quais expressavam algumas características do espírito nacionalista irlandês. Logo, para o crítico, naquela ocasião “Arte e nacionalismo eram inseparáveis [...]” (Amaral, 2014, p. 141).

Esse movimento forneceu um sentido de identidade nacional, resgatando o orgulho em ser irlandês e as reavaliações do *status quo* político. O expoente William Butler Yeats foi poeta, dramaturgo, escritor de prosa e vencedor do prêmio Nobel de Literatura de 1923. De acordo com o registo da *National Library of Ireland* (2016), Yeats representou apenas uma das inúmeras influências que desempenharam um papel significativo no desenvolvimento de uma concepção revisada da identidade nacional irlandesa, bem como na promoção de um renovado senso de confiança que motivaria certas pessoas a defender uma Irlanda transformada.

Outro importante nome, John Millington Synge, dramaturgo, poeta, escritor irlandês, uma figura proeminente no Movimento Literário Irlandês, inspirou-se significativamente em Yeats para descrever a vida de indivíduos que simbolizam uma mistura harmoniosa do ideal e do tangível, do amor e da animosidade e da tristeza e da euforia. Para Synge, a arte constituiu uma manifestação gratificante e duradoura de fervor pela existência.

Diferentemente dessas duas personalidades do Movimento Literário Irlandês, de acordo com Watson (1979), Joyce compreendia os sentimentos de privação e inferioridade na mente da sociedade irlandesa, inclusive há a tentativa de enfrentá-la com honestidade por meio da sua arte escrita. Desse modo, todos, de alguma forma, expressavam algumas características pungentes em relação aos seus anseios por uma evolução da sociedade irlandesa.

Essas foram, portanto, as primeiras incursões de Joyce na escrita e publicação, que mais tarde resultariam no livro *Dublinenses*. Muitos outros acontecimentos de grande relevância permearam a vida e a produção estética do escritor, mas aqui nos atentamos apenas a esses eventos com o intuito de situar aspectos contextuais e biográficos de James Joyce. Na próxima seção, serão abordados os mesmos enfoques, porém sob a perspectiva da composição vileliana.

2.2 ASPECTOS BIOGRÁFICOS, SOCIO-HISTÓRICOS E COMPOSITIVOS DE LUIZ VILELA

Luiz Vilela (2019), em sua criação artística, afirma – em uma entrevista disponibilizada no You Tube, no canal do Serviço Social do Comércio, Sesc TV, em 2019 – que escreve sobre aquilo que observa, utilizando-se da condição humana como base para sua produção literária. Os problemas enfrentados por seus personagens variam desde lidar com amor, angústia e ódio, dentre outros sentimentos.

Natural de Ituiutaba, Minas Gerais, Luiz Vilela nasceu em 31 de dezembro de 1942 e teve sua infância cercada de livros e paisagens mineiras. Desde jovem, demonstrava interesse pela literatura e pela escrita de contos e, já aos 14 anos, começou a publicar em jornais estudantis e locais de sua cidade interiorana (GPLV, 2024).¹⁰

Em Belo Horizonte, formou-se em Filosofia pela Universidade de Minas Gerais, hoje Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Ainda na capital mineira, publicou seus primeiros contos em uma seção do *Suplemento Dominical Literário de Minas Gerais*, destinada a novos contistas, durante a década de 1960 (Site GPLV). Aos 21 anos, junto a um grupo de amigos, criou a revista de contos *Estória* (1965-1967), que, em seus seis números, contou com a colaboração de escritores como Luiz Gonzaga Vieira, Sérgio Sant’Anna, Lucienne Samôr e Sérgio Danilo (Novaes, 2014, p. 90-91), arcando pessoalmente com os custos de publicação de seus contos.

Luiz Vilela ganhou destaque ao vencer, em 1967, o mais importante concurso literário do Brasil, o Prêmio Nacional de Ficção, com o livro *Tremor de terra*. Essa conquista gerou, inclusive, a ira de alguns de seus concorrentes, visto que entre eles estavam escritores de grande relevância nacional.

Com o lançamento de seu sexto livro, *O fim de tudo* – o quarto de contos –, a recepção foi amplamente positiva. Luiz Vilela passou a ser considerado, ao lado de Dalton Trevisan, um dos contistas mais importantes da literatura contemporânea brasileira. Em uma matéria publicada em *O Estado de S. Paulo*, em 1973, sobre o lançamento desse livro, destacou-se o uso da “[...] objetividade e poder de síntese como qualidades literárias [...]”, além de elogiar o fato de ele fazer do “[...] cotidiano banal seu cenário predileto [...]” (Lisboa, 1973), enaltecendo-o como contista ao entregar narrativas excepcionais com economia verbal e concisão.

¹⁰ GPLV, sigla para o Grupo de Pesquisa Literatura e Vida. Esse grupo de pesquisa mantém um *blog* que reúne estudos e publicações acerca de escritores brasileiros contemporâneos, dentre eles Luiz Vilela. Encontra-se na internet sob o domínio de <http://gpliteraturaevida.blogspot.com/p/links.html>.

A mesma matéria chama a atenção para um aspecto da escrita de Vilela, que será abordado nos próximos capítulos, ao afirmar que “[...] as razões subjetivas, o mistério contido em cada homem, esses devem ser adivinhados (ou não) em seus contos, através de um pessimismo controlado, que também é sua marca registrada [...]” (Lisboa, 1973). No fim, o livro foi muito bem-recebido pela crítica e foi agraciado com o prêmio Jabuti em 1973, a maior premiação da literatura brasileira criada em 1959. Segundo o *site* do próprio prêmio, ele destaca-se por sua abrangência, visto que a iniciativa abarca não apenas o reconhecimento dos autores, mas também enfatiza o calibre das contribuições feitas por todos os profissionais envolvidos na conceituação e fabricação de uma obra literária.

Somados a esses fatores da captação do mundo corrente do cotidiano e da busca da concisão compositiva, outro aspecto que se destaca é a relação entre a *ars poética* vileliana (ou seu programa de criação) e a sua feição pública, a qual, de acordo com o estudioso Rodrigo Andrade Pereira (2020), “[...] possui um caráter profundamente ‘heterodiscursivo’ e ‘dialógico [...]’” (Pereira, 2020, p. 14). Pereira aponta para a contradição entre o narrador arquinarrador e o Vilela em entrevista, assinalando para o seu lado narciso, o que indicaria as incongruências do autor nas obras. Tal faceta insere pontos de ruídos e camadas de articulação entre a chamada metacomposição e a exposição da figura pública, como em entrevistas e depoimentos.

Em 1983, Luiz Vilela publica o seu terceiro romance, *Entre amigos*, o qual – segundo parte da recepção crítica – atinge o ponto de união da concisão de muitos de seus contos e o desenvolvimento das tensões entre personagens no interior da narrativa. O pesquisador Rauer Ribeiro Rodrigues (2006), ao articular determinadas características que fornecem a literariedade à obra com predicados levantados na fortuna crítica sobre as narrativas do escritor, informa que esses atributos incluem:

[...] coragem temática, linguística e estilística; originalidade formal; literatização, definida pelo discurso apresentar qualidade da linguagem literária com atributos como criatividade, clareza, elegância, simplicidade, correção e concisão; contemporaneidade cronotópica; universalidade; capacidade de ser instigante e provocar debate e reflexão; liberdade e independência diante dos modismos, partidos e grupos; capacidade de utilizar-se dos estudos teóricos, estéticos e literários, rompendo com seus limites com novas soluções expressivas; preocupação social; utilizar procedimentos metalinguísticos e intertextuais; ousadia; simbolismo, com a criação de referências internas que elaborem metonímias, experimentação sem hermetismos (Rodrigues, 2006, p. 40).

Sem dúvida, essas características se estendem às outras obras de Vilela. Yvonélio Nery Ferreira (2015), em sua tese de doutorado, reitera que Vilela é um dos escritores mais emblemáticos da literatura contemporânea brasileira. Ferreira ainda afirma que

Sua obra, aparentemente simples, abarca temas cotidianos que, de início, nada têm de elevados, fazendo o leitor desavisado incorrer no erro de pensar a narrativa apenas enquanto texto que reflete situações quase sempre mezinhas, por vezes, no limiar da banalidade, mas que, a partir de uma leitura atenta, revela personagens imersos em introspecções amargas e impositoras de forte sensação de angústia em face do mundo (Ferreira, 2015, p. 27).

Os temas de seus contos utilizam o ser humano como matéria-prima, independentemente de onde esse ser humano esteja. Embora Vilela resida no interior de Minas Gerais, os personagens que o inspiram não estão necessariamente limitados a essa região, podendo ser encontrados em qualquer lugar do planeta. O Serviço Social do Comércio (Sesc) Vila Mariana, em São Paulo, através do projeto Sempre um Papo, promoveu, em 2014, uma entrevista com o autor – disponível no You Tube – para discutir o lançamento de seu livro *Feijoadada e outros contos*. Na ocasião, o escritor destacou que não é ele quem vai em busca dos temas, mas, sim, os temas que o encontram durante seu processo de criação literária. Entre as temáticas que permeiam sua obra, as relações humanas estão sempre presentes. Outro aspecto recorrente em seus contos é a presença de animais, que, muitas vezes, desempenham papéis centrais, não sendo meros coadjuvantes.

Nessa mesma entrevista, Vilela se descreveu como um “pterodactilógrafo”, um neologismo que faz alusão a um dinossauro, referindo-se ao seu método de trabalho. Ele explicou que começa escrevendo à mão, pois as ideias literárias muitas vezes surgem de forma tão rápida e intensa que precisam ser imediatamente registradas no papel. Depois de uma primeira revisão, ele as transcreve na máquina de escrever, revisa novamente e, somente no estágio final, o texto é digitado.

A produção estética de Vilela encontra no diálogo um dos pontos altos de sua criação literária, fruto de muito trabalho. Frequentemente, ele faz o exercício de ler seus diálogos em voz alta, interpretando-os. Ele se coloca no lugar dos personagens para senti-los, vivê-los e, assim, dar autenticidade às palavras que eles expressam. Devido aos estudos e ao refinamento de sua técnica de escrita, os diálogos de Vilela são bastante elaborados. Às vezes, surgem nas entrelinhas descrições que, em outras obras, seriam apresentadas em longos parágrafos. Ele atribui sua inspiração para o uso do diálogo aos escritores americanos Ernest Hemingway e Henry James, além do brasileiro Fernando Sabino.

O recurso dialógico empregado nas narrativas de Vilela encontra em Mikhail Bakhtin (2016) alguns pontos de intersecção. Principalmente, quando se destaca a importância do diálogo em sua criação literária, visto que há um “apelo ao diálogo” (Bakhtin, 2016, p. 114).

Na perspectiva do teórico russo, vários âmbitos se inserem nessa esfera: o diálogo do autor com a figura do leitor, o diálogo entre personagens, a elaboração de diálogos coloquiais, a liberdade das personagens em divergir da visão de mundo do narrador e do autor, o diálogo entre ideologias, a constituição de relações dialógicas etc. Com efeito, Bakhtin (2012) também chama a atenção para a constituição do diálogo para além da interação verbal, mas também para o fenômeno social que ultrapassa a enunciação monológica. Vilela amplamente utiliza o recurso dialógico em suas obras, embora com algumas exceções, não só nos contos, mas também em seus romances.

A base da comunicação e da linguagem é pautada na interação verbal. Bakhtin (2006) discute essa interação, que pode ser baseada em cinco pontos, sendo o primeiro a realidade fundamental da língua – a verdadeira substância da língua se dá pelo fenômeno social da interação verbal. O segundo envolve o diálogo e a comunicação em um sentido amplo, além da interação entre os presentes, abrangendo contextos e situações diversas. O terceiro diz respeito às condições sociais e textuais, em que a interação verbal deve considerar as situações específicas sob as quais acontecem, englobando a investigação das várias formas e categorias de interação verbal no que se refere ao meio social e à dinâmica entre os participantes da conversa. O quarto acontece por meio da evolução da língua – a comunicação e interação verbal se alteram à medida que as relações sociais se transformam, refletindo diretamente na língua. Finalmente, O quinto realiza a crítica ao subjetivismo individualista, pois foca na expressão individual, rejeitando o fator social da enunciação.

Podemos fazer uma conexão em que se visualize atributos de construção de Vilela em intersecção com pontos desdobrados por Bakhtin acerca da interação verbal, principalmente, pelo valor da língua e seu uso para a comunicação. Tantos em seus contos quanto nos romances, as enunciações assumem valor comunicativo primordial, estabelecendo as conexões entre enunciador e o leitor. Por exemplo, no romance *Graça* (1989), o protagonista, embora utilize muitas vezes um vocabulário rebuscado, em tantas outras, esse personagem ajusta o seu enunciado para que a mensagem chegue ao interlocutor. Essas adequações colaboram para que a língua cumpra seu papel social de interação. O que está, de certa forma, conectado à própria evolução da língua, visto que, de acordo com o ambiente, consideram-se as condições sociais e contextuais quando há as trocas conversacionais entre personagens, ajustando-se ao contexto com a finalidade de desenvolver diálogos informais para atingir a proposição interativa da língua.

A partir da crítica de Bakhtin ao subjetivismo individualista, na qual discute-se que o cerne da linguagem é obtido por meio do fenômeno social da interação verbal, executado por

meio de um ou mais enunciados. Ou seja, “A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua [...]” (Bakhtin, 2006, p. 125). A saber, em Vilela, de maneira análoga, pode ser vislumbrada a exploração desse ponto em suas narrativas.

O romance *Entre amigos* (1983) foi escrito predominantemente em discurso direto, com pouco uso de verbos *dicendi*. Já em *Graça*, considerado por muitos críticos o melhor romance do escritor, essa técnica é também predominante, com algumas intercorrências de discurso indireto. Para Marcos Dorneles (2020, p. 31), essa característica “[...] interatua com a tradição dessa adoção nos trabalhos de Platão, Luciano de Samósata, Alfonso de Valdés e Ernest Hemingway [...]”. Dorneles (2020, p. 31) também afirma que o destaque dado à “[...] apreensão realista e dos diálogos permite uma discussão sobre os limiares entre o texto jornalístico, a prosa ficcional e o texto dramático [...]”. Logo, esse procedimento recorrente adotado por Luiz Vilela proporciona um debate sobre vários aspectos internos e externos que interagem com a produção de contos, como as passagens profissionais de Luiz Vilela pelo âmbito jornalístico (as quais renderam o romance *O inferno é aqui mesmo*), a tensão constitutiva inerente aos diálogos do texto dramático e a necessidade diferenciada da efabulação ficcional de acontecimentos em narrativas.

Neste subcapítulo, foram tratadas as peculiaridades da recepção estética de Vilela, principalmente a partir da percepção do autor sobre si mesmo, assim como a dimensão que o uso do diálogo apresenta em suas obras. No próximo subcapítulo, serão discutidas as dimensões nacional e universal da contística e como as produções de Joyce e Vilela se relacionam com essas tradições

2.3 DIÁLOGOS DE JOYCE E VILELA COM A CONTÍSTICA UNIVERSAL

Como dito anteriormente, esta pesquisa se dedica ao estudo bibliográfico, explorando várias hipóteses investigativas. Um dos principais focos é analisar as tensões presentes na composição narrativa dos contos de James Joyce e Luiz Vilela, em diálogo com possibilidades específicas de expansão da escrita contística. Tal cenário pode contribuir para se pensar a pesquisa qualitativa em interlocução com as perspectivas dispostas por Andrew Brown e Paul Dowling, que a concebem como “[...] uma aplicação contínua de uma forma particularmente coerente, sistemática e reflexiva de interrogatórios, um modo de interrogação [...]” (Brown; Dowling *apud* Quimelli, 2009, p. 70). Em termos metodológicos gerais, Norman Denzin e Yvonna Lincoln, por sua vez, abordam o processo indicando que:

Pesquisa qualitativa é um método multi-focal, que envolve uma abordagem interpretativa e natural do objeto em questão. Isso significa que a pesquisa qualitativa investiga coisas na sua configuração natural, tentando dar sentido a elas, ou interpreta fenômenos em termos dos sentidos que as pessoas dão a eles. Pesquisa qualitativa envolve o estudo e coleta de uma variedade de materiais empíricos que descreve, rotinas e momentos problemáticos e significados nas vidas dos indivíduos. Assim, pesquisadores da pesquisa qualitativa utilizam uma vasta gama de métodos interligados, esperando sempre obter uma melhor interpretação sobre o assunto em mãos (Denzin; Lincoln *apud* Quimelli, 2009, p. 70).

A pesquisa qualitativa no interior dos estudos literários, por outro lado, aborda aspectos que frequentemente diferem das ciências exatas. Passado e presente não são dicotômicos; pelo contrário, o presente se beneficia do legado do passado. Ao analisar obras literárias, é crucial considerar que outros elementos configuradores entram em jogo, como discorre Fábio Akcelrud Durão (2020, p. 28): “[...] a construção da objetividade necessita de um componente subjetivo forte; em outras palavras, sujeito e objeto não são tão nitidamente separáveis como nas ciências exatas [...]”. Diante de tais desafios, este trabalho explora essa compreensão da pesquisa qualitativa através dos diálogos narrativos que discutem as tensões conflitivas e compositivas presentes nos contos, não apenas dos livros *Tarde da noite*, de Vilela, e *Dublinenses*, de James Joyce, mas também em outras obras desses escritores.

Dentre os objetivos, delineamos a investigação de como essas tensões são exploradas por ambos os contistas ao longo de suas produções literárias, tendo em vista que se articulam com várias propostas de composição da literatura universal, em especial, da produção contística. Para relacionar esses dois escritores com a contística universal, é também necessário refletir sobre o que define o conto e quais são os aspectos analisados pela crítica para afirmar que determinado conto transita pelas esferas da universalidade. Para que esse diálogo se desenvolva, é fundamental aprofundarmos conceitos sobre o universal em contraste com o local e o que confere esse *status* a uma produção ou ao seu autor.

Massaud Moisés (2004, p. 87) afirma que a criação da modalidade conto tem origem desconhecida, mas que, nos últimos dois séculos, adquiriu bastante impulso:

[...] o conto remonta aos primórdios da própria arte literária. [...] No século XIX, autonomizando-se da novela e do romance, o conto se define e conhece uma época de esplendor. Ganha categoria literária, estrutura diferenciada e passa a ser amplamente cultivado. [...] No século XX, o conto desenvolve sutilezas que, acentuando-lhe a fisionomia estética, o aproximam de uma cena do cotidiano poeticamente surpreendida.

Portanto, o conto adquiriu especificidades compositivas que o separaram das outras modalidades do gênero narrativo, como propensão à concisão, busca de uma coesão dramática,

seleção de um tom e procura de uma unidade de efeito, como sinaliza Edgar Allan Poe (2004). E, posteriormente, outros procedimentos compositivos foram sendo acrescidos ao fazer contístico, como salientam Nádia Battela Gotlib (2006) e Ricardo Piglia (2004): a elaboração do conto de atmosfera (com destaque para a dimensão psicológica das personagens e para a criação de um determinado clima predominante no conto); a disposição da epifania; o uso do fluxo de consciência; o emprego da teoria do *iceberg*; a instalação do absurdo transposto em algo rotineiro; a interface com o diálogo filosófico, etc.

Nesse cenário, Alfredo Bosi (1981, p. 7) ressalta a característica e a necessidade mutante do conto: “Proteiforme, o conto não só consegue abraçar a temática toda do romance, como põe em jogo os princípios de composição que regem a escrita moderna em busca do texto sintético e do convívio de tons, gêneros e significados [...]”. Ou seja, essa modalidade de narrativa curta tem suas particularidades a depender da escolha de determinados aspectos constitutivos e das transformações sociais, culturais e econômicas que se sobreponham.

Nesta dissertação, são consideradas as acepções sobre o conto discutidas nos parágrafos anteriores e na introdução. Assim, passa-se a abordar os autores que teorizam sobre a composição literária contista, tal como as formulações empregadas por Joyce e Vilela em suas criações. Com as concepções sobre o conto estabelecidas, outro passo a ser dado é a delimitação do que seria considerado um conto universal. Para isso, é necessário refletir sobre o conceito de literatura universal.

Luiz Vilela, por exemplo, dialoga, efetuando transformações, com grande parte dos escritores da contística universal. Em um estudo sobre as releituras efetuadas por Luiz Vilela, Raquel Celita Penhalves dos Reis (2013) discorre sobre as transformações que o escritor mineiro efetua diante das produções de Edgar Allan Poe, Ernest Hemingway, Katherine Mansfield e James Joyce. A docente aponta a interlocução entre os contos: “Meus oito anos” e a narrativa “O barril de amontillado” (de Poe); “Branco sobre vermelho” e “Olhos verdes”, assim como “Colinas como elefantes brancos” e “The sea change” (de Hemingway); “Felicidade” e “Bliss” (de Mansfield); e “Os mortos que não morreram” e “Os mortos” (de Joyce). Tal diálogo aponta a possibilidade da permanência e da transformação de alguns temas e procedimentos, mas já instituindo novas configurações para a poética do conto.

Para refletir sobre o que constitui um conto universal, após apontar algumas acepções preliminares acerca do que é um conto, é necessário considerar algumas características que constituem certos aspectos do seria literatura universal. No livro *O próprio e o alheio*, Tânia Franco Carvalhal (2003) dialoga com determinadas proposições de Ernesto Laclau para sinalizar traços do universal. Laclau o assinala como “[...] símbolo de uma plenitude ausente

[...]” e entende que “[...] o particular existe no movimento contraditório de afirmar uma identidade diferencial e, ao mesmo tempo, anulá-la através de sua inclusão em um meio não-diferencial [...]” (Laclau *apud* Carvalho, 2013, p. 61). Ou seja, o universal não é dicotômico em relação ao particular; é um espaço no qual as diferenças são reconhecidas, mas não eliminadas, coexistindo dentro de uma totalidade criativa (Carvalho, 2016, p. 60). Dessa forma, a contística universal estaria inserida em um contexto em que as variações coexistem e, juntas, formam uma totalidade no que diz respeito às características que, ao longo do tempo, tornaram-se próprias do conto. Considerar-se-ão alguns autores canônicos devido à importância de certos aspectos que notaram e/ou trabalharam na criação de suas produções.

Os princípios narrativos do conto nos tempos modernos encontram em Edgar Allan Poe, seu grande, senão o seu maior expoente. O escritor, sem dúvida, provocou uma verdadeira revolução na narrativa moderna, cuja influência reverbera até a contemporaneidade do século XXI, com grandes chances de perdurar ainda por um tempo considerável. Poe exalta a primazia que se pode extrair quando um autor é um exímio contista. Em “Resenhas sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne”, Poe (2004, p. 1) afirma que “Sempre consideramos que o conto [...] fornecesse a melhor oportunidade em prosa para a demonstração do talento em seu mais alto grau [...]”. Além disso, Poe critica a qualidade de uma boa obra nesse gênero, julgando o que constitui um conto ou uma resenha.

Poe (2004) destaca a importância do refinamento e da adequação nos contos. Nem tudo o que um autor denomina como conto, para ele, realmente o é. Outro aspecto que ele considera valioso é o efeito ou a impressão que a composição deve causar. Poe (2004, p. 3) enfatiza que “[...] em quase todas as categorias de composição, a unidade de efeito ou impressão é um ponto da maior importância [...]”.

O conto é elevado a um patamar que, anteriormente, era atribuído a outras formas literárias, permitindo que o contista utilize uma variedade de recursos e estilos, fugindo do lugar-comum. Poe (2004, p. 4) reforça que “[...] se tivéssemos que falar da classe de composição que, ao lado do poema, pudesse melhor satisfazer as exigências da melhor genialidade, que pudesse oferecer o campo mais vantajoso para o seu exercício, falaríamos, sem hesitação, do conto em prosa [...]”.

Nas tessituras que constituem um conto, Poe enumera várias características que “um artista literário habilidoso” utiliza na sua construção. Primeiramente, ele aborda a brevidade do conto, que deve ser “lido de uma vez só” (Poe, 2004, p. 3). Em outras palavras, não deve ser longo a ponto de distrair o leitor e fazê-lo perder o fio da leitura, pois a força do conto reside

em sua “totalidade” (Poe, 2004). Por outro lado, não pode ser excessivamente breve, uma vez que isso poderia impedir o leitor de se envolver plenamente com a obra.

O próximo passo se daria em “[...] conceber com cuidado deliberado a elaboração de um certo efeito único e singular, cria os incidentes, combinando os eventos de modo que possam melhor ajudá-lo a estabelecer o efeito anteriormente concebido [...]” (Poe, 2004, p. 4). Ou seja, os eventos precisam oferecer os elementos necessários a trabalhar para que o efeito cumpra seu papel de totalidade e não o contrário.

Sem dúvida, Poe reflete cuidadosamente a respeito do processo de criação contística. Já, discorrendo sobre a composição poética de “O corvo”, no ensaio “Filosofia da composição” (1999), o escritor reafirma uma possível sequência a qual necessita ser seguida para se vislumbrar uma construção literária mais coesa, pois: “Só tendo o **epílogo** constantemente em vista, poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção [...]” (Poe, 1999, p. 101).

Nesse sentido, Poe pondera sobre as relações entre os espaços livres e os espaços previamente demarcados numa obra literária, os *frames* com os quais a elaboração literária terá de atuar. Com um epílogo previamente definido, tem-se uma meta a cumprir, no entanto, tem-se, por outro lado, uma liberdade dada ao espaço do desenvolvimento interno até se chegar ao epílogo, para se desdobrar ao seu bel-prazer.

Ao produzir uma obra literária, Poe (1997, p. 102) afirma que prefere “[...] começar com a consideração de um **efeito**. Mantendo **sempre** a originalidade em vista [...]”. Após esse início, ele considera melhor “[...] trabalhar com incidentes ou com o tom [...]” (Poe, 1999, p. 102) e discorre sobre quais as combinações que são possíveis de fazer a fim de haja a construção do efeito que se deseja obter. O trabalho cuidadoso é enfatizado, visto que se observe a acuidade na escolha de toda e qualquer palavra que faz parte da composição. Todos os vocábulos devem ser cuidadosamente utilizados a fim de que seja deixado “[...] um quadro por fim será pintado e deixará na mente de quem o contemplar um senso de plena satisfação.” (Poe, 2004, p. 4-5). Nesse sentido, Poe vê a necessidade de as palavras terem repercussão não só no momento da frase em que estão inseridas, mas posteriormente continuarem reverberando.

Outro escritor que teorizou ou refletiu sobre a composição literária do conto universal (de maneira direta ou indireta) foi Ernest Hemingway. Por meio da sua produção de contos, dos seus depoimentos em entrevistas e das assertivas dispostas pela recepção crítica, tem-se acesso a alguns dos seus procedimentos de composição. Uma das características marcantes da produção estética de Ernest Hemingway se dá por meio das alusões e simbolismos operantes

em suas produções. Julian Nazário, no texto “Os contos”, ao analisar a criação de Hemingway pontua que o escritor estadunidense tem a genialidade de ir aumentando a tensão “[...] lentamente até o leitor se sentir perturbado [...]” (Nazário, 1988, p. 81). Para atingir as profundidades das mensagens entranhadas nos contos de Hemingway, exige-se que o leitor lance mão de um olhar atento, visto que a escrita de Hemingway utiliza “[...] uma simplicidade enganadora, que mostra a complexidade da arte [...]” (Nazário, 1988, p. 81).

Em uma série de entrevistas com famosos escritores publicadas, a partir de 1953, na revista *The Paris review* e, posteriormente, organizada no livro *Escritores em ação*, Hemingway, quando questionado sobre sua escrita, afirma que: “Eu sempre procuro escrever baseado no princípio do *iceberg*. Sempre existe sete oitavos dele sob a água, para cada parte que aparece.” (Hemingway *apud* Brito, 2007). Ou seja, em suas obras, apenas uma parte da história narrada está posta abertamente à vista do leitor. A maior parte, que o escritor deve ter conhecimento, encontra-se submersa, escondida aos olhares menos atentos.

A partir dessa introdução à sua maneira de escrever de Hemingway, Carlos Baker delinea o princípio da Teoria do *Iceberg*. A escolha de adotá-la neste trabalho se dá pela proposta estética de Hemingway, que consiste em eliminar informações que são dispensáveis, mas que são de conhecimento do escritor, e deixar somente aquilo que “robustece o nosso *iceberg*” (Hemingway *apud* Brito, 2007).

Dessa forma, para refletir sobre os contos de James Joyce e Luiz Vilela, é necessário considerar as situações discursivas construídas por meio da referência dos simbolismos presentes nesses contos. Os simbolismos carregam múltiplos significados e, segundo as declarações de Hemingway, esses significados devem ser de profundo conhecimento do autor, pois “[...] se o escritor omite algo que não conhece, então aparece um buraco na história [...]” (Hemingway *apud* Brito, 2007). O conhecimento não é a parte visível da montanha flutuante na qual o Titanic colidiu, mas o que estava submerso, oculto e capaz de provocar uma mudança abrupta no curso da história.

É importante destacar a admiração de Hemingway por Joyce. Embora Hemingway, na mesma entrevista, afirme que não sofreu influência direta de James Joyce, ele relata que “[...] naqueles dias, quando as palavras que conhecíamos nos eram interditas, e tínhamos que brigar por uma única palavra, a influência do trabalho de Joyce mudou tudo, e fez com que pudéssemos nos livrar das restrições [...]” (Hemingway *apud* Brito, 2007). A audácia de Joyce em sua escrita possibilitou a Hemingway utilizar palavras sem restrições, à maneira de Joyce, sugerindo um influxo indireto do escritor irlandês em sua obra.

Os contos de Joyce, à semelhança de Hemingway, podem ser “[...] enganadores, um pouco à maneira do *Iceberg* [...]” (Baker, 1974, p. 134), pois grande parte da estrutura do conto, dos simbolismos presentes e das mensagens ocultas permanece submersa. O leitor deve ser capaz de encontrar “[...] símbolos operando em todos os lugares e numa série de belas cristalizações, suficientemente compactas e flutuantes para carregar um peso considerável [...]” (Baker, 1974, p. 134). Essas cristalizações e simbolismos ampliam e explicam o estilo de escrita de Hemingway, que utiliza o mínimo de elementos para transmitir uma mensagem muito mais ampla.

Na mesma linha, Luiz Vilela (2019) reconhece a influência de Hemingway em sua escrita e, através de uma expressão popular, faz uma analogia à importância da brevidade: “Quem fala demais dá bom dia a cavalo”, assim, quem escreve demais se torna prolixo. Portanto, é prudente observar as escolhas das palavras.

Esse pensamento de Vilela está alinhado ao princípio do *iceberg* de Hemingway. O professor Rodrigo de Andrade Pereira (2021) destaca que Luiz Vilela é um mestre na arte do conto, além de sua fortuna crítica afirmar isso, acrescentando que a *ars poetica* de Vilela, seja velada ou revelada, torna-se uma leitura pertinente de sua obra e da sua *persona* como exímio ficcionista (Pereira, 2021, p. 15). Pereira adota tal ponderação ao comparar a manutenção do grau de elaboração dos contos de Luiz Vilela com a oscilação da produção das novelas e romances do escritor mineiro. Além disso, Pereira pontua que esse efeito, talvez, deva-se à sólida relação de aproveitamento e transformação das poéticas do conto de escritores anteriores, como se pode observar em certas narrativas curtas do contista mineiro.

As modificações introduzidas na constituição literária por Anton Tchekhov no conto foram de ordem subversiva dos paradigmas narrativos. Boris Schnaiderman (1999) pontua que Tchekhov rompeu com os padrões consagrados e introduziu “[...] determinada forma de ver a existência, determinada relação entre o visto e o acontecido [...]” (Schnaiderman, 1999, p. 334). Nessa direção, o tradutor e ensaísta destaca que houve um forte deslocamento para aquilo que se considerava matéria de relato para aquilo que se deveria dar dimensão de humanidade nas agruras do ser, instituindo, assim, uma estética do conto que apreciava aspectos que eram relegados convencionalmente pelo prestígio literário de composição, como, por exemplo, a valorização da vida ínfima das pessoas. Fazendo uma interlocução com essa linha de pensamento, Sophia Angelides reforça que:

Sem seguir a fórmula dominante no Ocidente, que postulava uma narrativa com partes bem definidas, visando o seu desenlace, e recusando-se a fazer de sua obra um veículo de idéias sociais ou filosóficas normativas, como esperavam seus contemporâneos

russos, Tchekhov contribuiu decisivamente para transformar a literatura do fim do século XIX, abrindo novos caminhos, mostrando outras possibilidades (Angelides, 1995, p. 184).

com acontecimentos apontando para uma constituição cada vez mais rarefeita, não importando que tais fatos ou eventos possam vir a transcorrer. Para o contista russo, importa a investigação psicológica das personagens e, principalmente, a composição de um clima predominante no conto. Assim, com Tchekhov, inicia-se o predomínio do chamado conto de atmosfera, em oposição ao denominado conto de enredo de Poe (com molduras bem delimitadas).

A criação contística de Joyce ganha novos contornos em comparação aos seus compatriotas. Há uma submersão em um lirismo próprio, além de uma exatidão melancólica, características que o distanciam do movimento literário irlandês da época. Kain ressalta que “[...] nenhum outro movimento literário do período atraía tanta atenção quanto o renascimento irlandês. [...] Planos, manifestos literários e programas políticos propalavam reivindicações divergentes de patriotismo e cultura [...]” (Kain, 1972, p. 3-4). No entanto, mesmo diante do clamor pela independência do país, Joyce se recusou a aderir a esse programa artístico irlandês, o que demonstra a complexa relação entre ele e a tradição literária irlandesa (Amaral, 2013, p. 143).

Nas primeiras tentativas de busca por um estilo próprio, James Joyce se aborreceu com o fato de estar buscando algo diferente dos escritores de sua época. Conforme sintetiza Ellmann: “[...] *he pursued candor while his contemporaries pursued beauty.*”¹¹ (Ellmann, 1982, p. 165-166). Esse paradigma é delineado no livro *O retrato do artista quando jovem*, mas, aparentemente, sua realização já é esboçada na concepção de *Dublinenses* a partir de uma escrita baseada nas problemáticas do cotidiano comum das pessoas do mundo urbano irlandês e na busca de se concretizar a epifania nas narrativas. No entanto, a estética de Joyce possibilita uma certa aproximação com as propostas de Tchekhov. Nas anotações de Herbert Gorman, ressalta-se que Joyce nega ter realizado leituras da escrita do russo. Gorman afirma que: “The closest parallels to Joyce’s stories are Chekhov’s, but Joyce said he had not read Chekhov When he wrote them.”¹² (Gorman *apud* Ellmann, 1982, p. 166).

No que diz respeito aos projetos literários universais e alguns de seus expoentes, Virginia Woolf utiliza a prosa curta como “[...] lugar de investigação do fragmentário, da multivocalidade e da agilidade imagística [...]” (Pinho, 2019, p. 6). Sendo contemporânea de

¹¹ “[...] ele buscava a franqueza enquanto seus contemporâneos buscavam a beleza.” (Ellmann, 1982, p. 165-166, tradução nossa).

¹² “Os paralelos mais próximos das histórias de Joyce são as de Tchekhov, mas Joyce afirmou que não havia lido Tchekhov quando as escreveu.” (Gorman *apud* Ellmann, 1982, p. 166, tradução nossa).

Joyce, sua estilística ecoa até os dias atuais. Woolf demonstra grande habilidade na elaboração textual dos seus contos, trazendo para o cenário da narrativa curta criações que, como “A dama no espelho” e “Casa assombrada”, mostram-se verdadeiros desafios à instância da leitura. A autora conduz histórias aparentemente fluidas e paralelamente apresenta ambiguidades à essa condução, pois o desenho dos contos de Woolf proporcionam um impacto em sua realização.

Para Maria das Graças Gomes Villa da Silva (2009), Virginia Woolf, ao afastar sua produção de uma abordagem mais realista e optar pelo monólogo interior e o fluxo de consciência, permite expor o imaginativo, utilizando uma espécie de “desordem” como tentativa de representar o tempo presente. Esses aspectos podem ser observados no conto “A marca na parede”:

A marca era uma pequena mancha redonda, negra contra a parede branca, a cerca de seis ou sete polegadas de rebordo da chaminé.
É surpreendente a rapidez com que os nossos pensamentos se precipitam sobre um novo objeto, o transportam por um instante, do mesmo modo que as formigas se atiram febrilmente a um pedaço de palha, que em seguida abandonam sem mais... (Woolf, 2021, p. 32).

Se, por um lado, o recurso literário do monólogo interior é explorado notavelmente por Joyce, por outro, ele se faz bem menos presente na escrita de Vilela, como mencionado anteriormente. Uma das características mais marcantes de Vilela é o uso do diálogo, sinalizado pelo discurso direto.

Mesmo com essa constatação, é imprescindível destacar a relevância de Virginia Woolf, não apenas pelo uso do monólogo interior, mas também pela sua importância no contexto moderno e contemporâneo da tradição literária e nos possíveis influxos que ela possa ter lançado sobre outros escritores contemporâneos. Tanto é que não há como ignorar a conexão entre a marca negra na parede em seu conto supracitado e a rachadura na parede observada por todos no conto “Os mortos que não morreram”, de Vilela.

Woolf se tornou uma das figuras mais proeminentes no uso do monólogo interior. Segundo Humphrey (1976), esse recurso consiste na apresentação dos conteúdos e processos psíquicos da personagem, com variações no controle consciente, em uma fase anterior à fala propriamente dita. Assim como outros escritores de sua época, Woolf aspirava a conquistar seu próprio espaço. Sua produção contística, repleta de experimentações, oferece novas perspectivas para a ficção moderna. Pinho (2019) denomina essa produção como um esboço da vida, um espaço de transitoriedade.

Nessa mesma linha, seu então marido afirmava que os contos de Woolf eram esboços de suas outras produções. Na coletânea de contos que publicou em vida, ela tenta desconstruir essa ideia de que seriam apenas rascunhos, já que “[...] o *sketch* denota, no intuito de pensar a ficção curta de Woolf em si própria, não como esboço ou ensaio para um produto ‘melhor’, o romance [...]” (Pinho, 2019, p. 8). Esse conceito vai ao encontro ao que Poe professava sobre o valor do conto

Curiosamente, na biografia de Joyce, há o registro de seu encontro com o casal Woolf, visto que ambos emergiram no cenário literário na mesma época. Joyce chegou a tentar, sem sucesso, publicar o livro *Ulysses* pela Hogarth Press, a incipiente editora de Virginia e seu marido. Mesmo assim, Virginia leu *Ulysses* e registrou suas primeiras impressões sobre o livro em seu diário: “Never did I read such tosh. As for the first 2 chapters we will let them pass, but the 3rd 4th 5th 6th—merely the scratching of pimples on the body of the bootboy at Claridges. Of course genius may blaze out on page 652 but I have my doubts.”¹³ (Woolf, 1976, p. 551).

Até este momento, a abordagem se deu de modo a tratar dos diálogos propostos nos objetivos desta pesquisa. Porém, convém abordar as interlocuções de Joyce com seus antecessores. Ellmann (1982) destaca as leituras dos romances de Erckmann-Chatrian (romancistas franceses do século XIX conhecidos pelo nacionalismo em suas obras, com heróis populares e diegese inspirados na história de sua própria comunidade) e das peças de Ibsen (considerado um dos maiores dramaturgo desde Shakespeare, o norueguês é creditado como sendo um dos fundadores do modernismo no teatro) realizadas pelo jovem Joyce em seu período na Belvedere College.

A Ibsen é atribuída a característica de ser reservado, o que Joyce, aparentemente, toma para si ao se autonegar como exilado quando decide deixar a Irlanda. Todavia, essa condição se daria no plano artístico de Joyce, pontos positivos e negativos do estado mental do autor. Outro ponto sugerido é o de que Ibsen teria sido o responsável por, de certa forma, convencer Joyce sobre a importância do drama nas peças teatrais.

No que diz respeito à primeira coletânea de poemas de Joyce, *Moods*, escrita por volta de 1896, mas que não chegou a ter registro oficial e foi perdida sobrando apenas alguns versos, Ellmann sugere uma intertextualidade com W. B. Yeats: “[...] whose early volumes insisted that moods were metaphysical realities to be transfixed by the artist [...]”¹⁴ (Ellmann, 1982, p.

¹³ “Nunca li tamanha baboseira. Quanto aos dois primeiros capítulos, vamos deixá-los passar, mas o 3º, 4º, 5º e 6º — são apenas como coçar de espinhas no corpo do engraxate do Claridges. É claro que o gênio pode surgir na página 652, mas tenho minhas dúvidas.” (Woolf, 1976, p. 551, tradução nossa).

¹⁴ “[...] cujos primeiros volumes insistiam que os estados de espírito eram realidades metafísicas a serem imortalizadas pelo artista [...]” (Ellmann, 1982, p. 50, tradução nossa.)

50). Provenientes da literatura italiana, os nomes de Dante e D'Annunzio, Cavalcanti também marcam presença na escrita joyciana. Joyce se viu atraído pela preferência de D'Annunzio pelos adjetivos usados, pela supressão da ação e por ter transformado o romance em uma lírica em prosa. Joyce também exprime sua admiração pelo russo Tolstói, avaliando sua escrita como magnífica e o coloca como um escritor além de seu tempo.

Para Ellmann (1982), o filósofo Giordano Bruno exerce um papel de mestre para Joyce. Provavelmente, por ter visto em Bruno uma possibilidade de reconciliação entre as forças opostas dentro de sua própria mente. Porém, através da doutrina de São Tomás de Aquino, Joyce extrai a máxima da beleza, que, quando vista, agrada e a usa como base para isolá-la e aplicá-la, posteriormente, em propósitos das artes narratológicas, o que viria a se transformar nas epifanias.

Entretanto, o diálogo mais conhecido efetuado por Joyce com seus antecessores relaciona-se à obra *Ulysses* (2012). Por meio da *Odisseia*, de Homero, o autor irlandês recria, a seu modo, um *Ulysses* moderno em uma série de episódios que se passam em Dublin, mas que duram apenas um dia. Essa obra se torna um marco na literatura devido à sua complexidade, ocorre uma subversão do tempo e, finalmente, ao escritor é dado o reconhecimento que almejava.

Aclamado por críticos, *Ulysses* foi um divisor de águas na carreira de James Joyce. Para Edna O'Brien, estudiosa do escritor irlandês, "*Ulysses* é uma quintessência de tudo o que ele vira, ouvira, entreouvira, consagração e profanação, ao mesmo tempo sério e cômico, hermético e brincalhão, de grande consequência e inconsequência, sons e silêncios, voltas e anapestos, cascos de cavalos e bois." (O'Brien, 1999, p. 115-116).

Kiberd (2012) afirma que Joyce sintetizou com sucesso a dicotomia entre realidade e prazer, estabelecendo uma base enraizada no realismo que culminou em um ápice de beleza estética, harmonizando, assim, a expressão poética com as verdades prosaicas. Esses feitos se concretizaram, pois o autor foi capaz de fazer "[...] o cotidiano singelo interrogar o mítico em *Ulysses* [...]" (Kiberd, 2012, p. 82). No romance, foi incorporado outros elementos do conto, do épico, do drama. Assim, a genialidade do escritor provém de sua pluralidade.

Ao retomar o diálogo com a contística universal, observa-se que muitos estudiosos de Vilela frequentemente indicam para quais interlocuções literárias ele se voltou. Pereira (2021) afirma que, no primeiro livro do escritor mineiro, *Tremor de terra*, pode-se perceber esse diálogo entre Vilela e escritores como Poe, Tchekhov, Hemingway, Joyce e Kafka. Essa percepção segue o mesmo caminho traçado por Dorneles anteriormente.

Dessa forma, as possibilidades de expandir ainda mais o diálogo desse escritor brasileiro com grandes nomes da literatura universal estão alinhadas ao que Antonio Candido (2011) discorre sobre a literatura como uma “[...] manifestação universal de todos os homens em todos os tempos [...]” (Candido, 2011, p. 176), ou seja, como parte essencial da história humana. Suscitar novas reflexões também é parte dessa manifestação.

A recepção crítica levantada neste capítulo aponta para a multiplicidade da constituição das obras dos autores estudados. Não só James Joyce cultiva considerável apreço por seus antecessores, mas também Luiz Vilela. Esse percurso fez-se necessário para que se entenda os caminhos trilhados por ambos no que diz respeito às suas composições.

Desse modo, neste capítulo, foram avaliadas as inter-relações contextuais e biográficas entre James Joyce e Luiz Vilela por meio da pesquisa sobre a recepção crítica de ambos os autores. Isso incluiu o exame da biografia de Joyce, uma entrevista com Vilela e a análise de estudiosos de ambos. Para que esse processo se concretizasse, foi realizada também uma investigação da recepção crítica deles, em diálogo com a literatura universal.

No próximo capítulo, haverá o desdobramento das interfaces literárias no sentido de expor os estilos literários e as proposições filosóficas de ambos. No caso de Joyce, o foco da pesquisa será sua produção poética, enquanto, em Vilela, o objeto de estudo será sua prosa.

3 ESFERAS DE CRIAÇÃO LITERÁRIA EM JOYCE E VILELA

Este subcapítulo trata dos desdobramentos poéticos na criação de James Joyce. Como é sabido, *Música de câmara* foi o seu primeiro livro, publicado em 1907. A coletânea de poemas representa uma das facetas de Joyce por meio do lirismo e da junção de sua paixão pela música. Destarte, neste momento, com o intuito de aprofundar a visão sobre os aspectos compositivos do autor, este capítulo apresenta brevemente essa primeira obra publicada e, posteriormente, a análise de dois dos poemas da coleção. Não obstante, haverá também uma interlocução com *Dublinenses*, publicado em 1914, único livro de contos do autor, assinalando-se alguns pontos de contato entre essas criações literárias.

3.1 O DESDOBRAMENTO POÉTICO NA CRIAÇÃO DE JOYCE: *MÚSICA DE CÂMARA* E *DUBLINENSES*

Música de câmara é um livro composto por 36 poemas que possui como tema principal buscas, indagações e encanto perante o amor. Os títulos dos poemas, à maneira dos sonetos de Shakespeare, seguem a sequência dos algarismos romanos, começa pelo poema I até o XXXVI. Saraiva (2014) indica a intenção de serem musicados, o que atua como um reforço ao lirismo de sua poesia. Nesse sentido, os poemas “I” até o “V” tanto reforçam o encantamento amoroso, quanto apontam referências a instrumentos musicais e canções.

Por ser uma coletânea direcionada ao sentimento amoroso, inicialmente a voz poética promove uma verdadeira admiração à figura da amada. Alguns dos poemas, à primeira vista, não parecem ser finalizados, apresentando uma certa continuidade, como os poemas “VII” e “VIII”. No entanto, no poema “IX” há uma indicação de mudanças, pois o sujeito poético, que antes se referia à amada, agora também retrata a si mesmo. Pode-se entender, talvez, como uma transição da exaltação à amada, à autoexpressão do eu lírico voltado para si.

Há também poemas que, mais notadamente, expõem mudanças vividas pelo eu poético com a passagem de um ideal de contenção para as descobertas da vida adulta, as transformações das amizades, lamentos sobre sofrimentos provocados em outrem, porém sempre há a retomada das declarações amorosas, com convites ao amor físico. Contudo, outras mudanças também surgem quando a morte é evocada.

Eventualmente, os poemas de Joyce nesse livro podem demonstrar a ideia da cíclica vivência do amor, que oscila entre fases em que a amada é exaltada e fases nas quais o amor

provoca dor, assim como a angústia da separação, que, ocasionalmente, conflui para a morte, tanto do sentimento quanto da pessoa amada.

Acerca da segunda obra de relevância para este estudo, *Dublinenses* (2012), inicialmente contava com 12 contos, porém, no ano de sua publicação, em 1914, expandiu-se para 15 com a adição de “Dois galantes”, “Uma pequena nuvem” e o conto de encerramento do livro, “Os mortos”. Joyce (*apud* Ellmann, 1982) afirmava que esse manuscrito teria sido composto predominantemente por uma economia meticulosa e articulada com o odor distinto de decadência moral, o qual acreditava perdurar sobre a sua narrativa à maneira de retratar Dublin e seus cidadãos.

A partir desse objetivo de apresentar a sociedade irlandesa, os contos joyceanos exploram as camadas sociais, dilemas éticos, ambientes familiares, discursos políticos, trabalhos cotidianos, crenças religiosas, revelações de adolescentes e conceituações de mortalidade. Os elementos temáticos presentes nas narrativas de *Dublinenses* são tão multifacetados e variados quanto as aspirações literárias de seu criador, James Joyce, que foram extensas.

A saber, no conto “Eveline”, há a possibilidade de divisão da protagonista em dois conflitos: de um lado o romântico e de outro uma propaganda nacionalista de não abandonar seu país. Em “Arábia”, aparece o excesso de adultização do menino, que não está consoante com o tratamento infantilizado que recebe dos tios. Em casa, ele é tratado como um garoto que depende financeiramente dos seus responsáveis. Já fora de casa, a irmã do amigo lhe chama a atenção, fazendo com que seu pensamento seja exclusivamente dirigido à jovem, tanto que ele até lhe promete um presente.

A narrativa intitulada “Os mortos” trata da presença da morte e suas reverberações naqueles que ficam. Gabriel encontra um profundo estado de inconsciência em relação à sua amada, Gretta, e confronta o potencial de distanciamento emocional, já que ela continua a nutrir afeições por um apego romântico desde a juventude.

Outro ponto a mencionar diz respeito à linguagem poética empregada nos contos pelo autor irlandês. Jok (2019) assinala o fato de os críticos de Joyce apontarem para as estruturas de composições musicais presentes em suas narrativas por meio de repetições e variações vocabulares que evocam à música. Nesse quadro, as narrativas de *Dublinenses* encontram-se tomadas por procedimentos inerentes à poeticidade e ao lirismo, permitindo uma aproximação com o seu livro de poemas.

Em suma, essas duas obras joyceanas ilustram, em parte, sua prosa e poesia, já que, inegavelmente, apresentam as principais características de sua composição. Entretanto, para dar

prosseguimento ao capítulo, os poemas terão mais ênfase, visto que, no capítulo posterior, haverá a retomada do escritor no que diz respeito aos seus contos.

3.1.1 Algumas reflexões pertinentes sobre poema, poesia, poeta e leitores

Os poemas XIX e XXXVI foram escolhidos para serem analisados neste subcapítulo. Porém, primeiramente, é necessário comunicar sobre o critério utilizado para a escolha dos poemas: além do aspecto subjetivo, pode-se dizer que também engloba aspectos de caráter objetivo. As narrativas curtas de James Joyce, contempladas no capítulo III, incluem “Eveline” e “As irmãs”, que, para José Roberto O’ Shea (2012), tratam da fase transicional entre infância e juventude. E o conto “Os mortos” diria respeito à vida pública. Então, no sentido de representar a mudança de fases retratadas no livro *Música de câmara*, a escolha dos poemas seguiu-se uma lógica semelhante ao livro *Dublinenses* com um poema representando essa transição de fases e o outro, a face pública do autor realizada nas obras.

Ainda, saliente-se que Eric Ponty (2013), um dos tradutores dos poemas joycianos, discorre que Samuel Beckett, mentorado e admirador de Joyce, aponta para uma nova visão sobre uma divisão desses poemas. Já que, de acordo com o ponto de vista de Beckett, os poemas joycianos se estruturam como numa sinfonia. Em virtude disso, Ponty os classifica em três dimensões: a primeira trata-se da fase do nascimento, a segunda da maturidade e a terceira, da velhice. Todavia, dentro de cada uma dessas dimensões há ainda as subclassificações, que se relacionam às estações do ano, iniciando-se pela primavera, passando verão e outono, e terminando com o inverno.

Porquanto, o primeiro poema escolhido está relacionado à maturidade e o segundo encontra-se dentro do desígnio da velhice. Na medida em que se considera as subdivisões de Ponty, o poema “XIX” está para o outono, visto que se trata de uma estação relacionada ao ocaso, à interiorização. Já o “XXXVI” estaria para o inverno que, frequentemente, é marcado pela morte das flores e dos frutos, que alegoricamente indica fechamento de ciclos.

Essa metaforização também se está presente na mitologia grega. No mito de Deméter, sua filha Perséfone, vivendo sob o domínio de Hades, divide seu tempo entre o reino dos mortos e a companhia da mãe. Segundo Luciene Felix Lamy, então, no tempo em que ela passa em tal reino, sua “[...] mãe, saudosa, explicita sua dor através da natureza (*physis*), recuando na fomentação da proliferação das flores e dos alimentos” (Lamy, 2024)), indicando as estações do outono e inverno. Já quando sua filha retorna para a companhia de sua mãe, a deusa da

agricultura a celebra sua através da floração e da frutificação. Assim também são os poemas de Joyce representando diferentes momentos do amor à maneira das estações.

Contudo, para continuar a discussão sobre os desdobramentos poéticos na criação de Joyce, é necessário refletir sobre o que é poesia e poema, além de entender quem é a figura do poeta. Para fomentar esta reflexão, recorre-se aqui a alguns aportes teóricos e críticos para discutir essas questões.

A poesia trata daquilo que seria as chamadas essências das coisas, manifestando-se verbalmente de forma específica. Ela se realiza através dos sons, ritmos, emoções em várias escalas, ela propicia conhecimento. Octavio Paz (1982), em *O arco e a lira*, discorre sobre as veiculações do universo poético, diferenciando a poesia como algo mais geral no âmbito dos sentimentos e das atitudes, e poema como uma realização mais concreta da atividade artística. Para Octavio Paz, “Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior.” (Paz, 1982, p. 15). A poesia pode despertar no leitor uma consciência que o liga à vida, devido às suas características.

Nesse sentido, as ideias de Michael Hamburger complementam o papel do leitor junto ao universo da poesia, visto que o leitor “é convidado a participar de um processo de exploração” (Hamburger, 2007, p. 47). Por outro lado, Jorge Luís Borges (2000) articula essa questão de maneira diferente, avaliando certas funções do leitor em planos e produtos mais imaginários, assim como os da figura do poeta.

A poesia transforma o banal em algo belo e profundo, refletindo sobre a condição humana por meio da manipulação da linguagem discursiva. Embora seja difícil definir a poesia de forma exata, forçando-a a caber em uma única forma, ela se manifesta e se transforma constantemente. Paz (1982) reitera que nem todo poema contém poesia, mesmo que tenha estrofes, métricas e rimas, mas enfatiza que “no poema, a poesia se recolhe e se revela plenamente” (Paz, 1982, p. 16).

Ao mesmo tempo que ela se esconde, a poesia também aflora e o local onde ela se realiza se encontra dentro do poema. A poesia não se realiza abarcando todas as formas imagináveis de poema. Para Paz: “[...] cada criação poética é uma unidade autossuficiente” (Paz, 1982, p.18). Ou seja, poema se realiza em si, em sua unicidade e não aceita ser rebaixado a uma determinada categoria. Cada realização do poema é singular. Não é a soma do todo, pois: “A parte é o todo” (Paz, 1982, p. 18).

Somando-se a essas considerações de Octavio Paz, destacamos a peculiaridade que se destina ao poema. Aristóteles, ao tratar da poética e seus efeitos, enfatiza que o objetivo é que

“a composição poética seja bela” (Aristóteles, 1964, p. 37). Essa busca pela beleza na estruturação dos enredos também ressoa com a “verdade da poesia”, descrita por Hamburger (2007, p. 61), que inclui silêncios, hiatos e fusões.

Já no que diz respeito à técnica e ao estilo, característico de determinados artistas ou épocas, faz parte da técnica. No entanto, quando o escritor transcende estilos já consolidados, ele se torna precursor, elaborando novos dispositivos literários. Embora os poetas se alimentem de estilos, estes são transitórios, enquanto os poemas são perenes, ultrapassando as barreiras do tempo.

O poeta é frequentemente retratado como um possuidor de saberes profundos em relação à criação literária. Fernando Pessoa descreve o poeta como “um ser tombado dos céus em plena consciência de sua queda, atônito com as coisas. Como se alguém conhecesse a alma das coisas e se esforçasse para rememorar esse conhecimento” (Pessoa, 1990, p. 20). Já em determinados momentos, sob outro pseudônimo, Álvaro de Campos (1969) atribui ao poeta características divinas, afirmando que ele constrói seu mundo com uma força poderosa e criativa, expressado em “Sou EU, um universo pensante de carne e osso, querendo passar, / E que há-de passar por força, porque quando quero passar sou Deus!”. (Pessoa, 1969, p. 202)

Retornando ao poema, alguns filósofos muitas vezes tratam apenas de determinadas questões estéticas. Para Jean-Paul Sartre (1993), a palavra na poesia é um objeto em si, compondo frases que se tornam *frase-objetos*, o que dá à poesia formas mais tangíveis e visíveis. Benedetto Croce (1967), por sua vez, na discussão sobre as obras literárias, argumenta que o poema e as demais obras de arte não existem em outras partes, a não ser a quem a criou ou que volta a criar.

Enquanto o debate sobre o que é poema e poesia continua, o estudioso Antônio Soares Amora (1971) simplifica dizendo que o poema é a composição formada pelas palavras, versos e estrofes, enquanto a esfera atuacional da poesia é o estado emotivo de espírito do poeta no momento da criação. Ele argumenta que não há poema sem poesia.

Em suma, no processo de labor na manipulação linguística a fim de atingir um valor estético, como abordado por Aristóteles, o poeta realiza esse manejo das palavras por algumas razões. A primeira é utilizar os elementos referenciais, a realidade factual, dar sentido conotativo por meio do uso de elementos plurificantes. Octávio Paz evidencia o caráter violento dessa ação, já que o primeiro ato é o “desenraizamento das palavras” (Paz, 1982, p.47). Após, as palavras são usadas como expressão sonora, ou seja, os seus sons agregam valor à composição. Isto é, o “regresso da palavra” já que o poema se resulta em objeto colaborativo. Por se opor a certos aspectos analíticos da prosa, a linguagem poética por meio do uso das

metáforas, metonímias, e diversas outras figuras retóricas enriquecem essa manipulação estética. Assim: “O poeta, porém, não se serve das palavras. É seu servo. Ao servi-las, devolve-as à sua plena natureza, fá-las recuperar seu ser” (Paz, 1982, p. 58)

E, finalmente, a organização das palavras em um certo ritmo, conferindo melodia, da mesma forma que ocorre com a música. Recorrer, novamente, a Paz para falar sobre o ritmo é fundamental, pois suas contribuições para esta questão se mostram muito frutíferas. Paz enfatiza que “O poeta encanta a linguagem por meio do ritmo” (Paz, 1982, p. 68), ou seja, a figura do poeta pode exercer um papel de sedução que guia a composição poética. Essas considerações sobre ritmo e manipulação estética são fundamentais para a análise da poética de Joyce, que será explorada a seguir.

3.1.2 Desdobramentos composicionais no poema “XIX”

No livro *Música de câmara*, o ritmo também se realiza no campo musical. Gentil Saraiva Júnior (2014), um dos tradutores de várias obras de James Joyce, afirma que os poemas foram compostos para serem musicados, característica ressaltada pelo próprio título da obra. Ellmann (1982) afirma que o irmão de Joyce, Stanislaus, foi quem sugeriu o título que foi aceito. No entanto, Saraiva Júnior apresenta outro ponto interessante, sugerindo um trocadilho ou ironia por parte de Joyce, já que o título pode se referir tanto à “[...] música tocada por um grupo pequeno de músicos nas câmaras de um palácio [...]” (Saraiva Júnior, 2014, p. 10), quanto à expressão em inglês *chamber pot* (penico), fazendo alusão ao ruído que ocorre quando se usa tal objeto.

Dois aspectos fundamentais são considerados para a análise proposta, o gráfico, relativo à linha, e o sensório, relativo à estrutura rítmica. Para alcançar a composição imagética dos poemas analisados, Bosi (1977) discute o uso do discurso na representação da imagem. Ele reforça que essa representação não é uma mera transferência de um objeto, mas uma “[...] transformação de forças instintivas, que respondem, em última instância, por sua gênese [...]” (Bosi, 1977, p. 12).

Outro ponto abordado é a analogia, que confere valor às figuras de linguagem utilizadas no poema. Embora conectada à transferência de significados, a analogia traz uma resignificação. Logo, a analogia é “enriquecimento da percepção” (Bosi, 1977, p. 30). Assim, no poema XIX, o eu poético alerta para que a amada tome uma decisão em relação àqueles que se comportam mal diante dela e a insta a renegar aqueles que podem promover sua desonra. A

abstração dos sentimentos é reforçada pela forma na qual o sujeito poético compara a vida desses possíveis detratores com algo profundo e eterno, ou seja, incessante falsidade.

A imagem, outro aspecto constitutivo da poesia, acede ao nível da palavra quando a denominação, compreendida pelos substantivos, adjetivos, realiza-se no campo da fala, então a predicação é estabelecida pelo nome e diz alguma coisa a partir da afetividade e percepção (Bosi, 1977).

Nos contos joyceanos, temas como amor, perda, paralisia e morte são recorrentes. De forma semelhante, o eu lírico no poema “XIX” explora uma linha de abordagem sentimental. O poema começa com os versos:

Be not sad because all men
Prefer a lying clamour before you:
Sweetheart, be at peace again –
Can they dishonour you?
[...]
(Joyce, 2014, p. 65).

A temática sentimental apresentada pelo eu lírico indica um estado de angústia da interlocutora, devido a um sentimento de inquietude causado pelo falso clamor desses homens apontados pelo sujeito lírico. Tal emoção decorre de uma carência, que está relacionada ao seu “cunho existencial do ser humano” (Werle, 2003, p. 105).

A angústia, conforme tratada pelo filósofo Heidegger, opera na dimensão ontológica e está relacionada ao ser, pois ela “[...] pensa a angústia apenas como fenômeno existencial da finitude humana [...]” (Werle, 2003, p. 105). No poema, há uma construção mimética de abandono e solidão ao redor da figura a quem o eu lírico se dirige, resultando em um estado da alma que remete a essa angústia existencial.

Contudo, da parte do eu lírico, pode-se assumir que também transparece tanto amor, quanto solidão, enquanto, sob o viés do sujeito poético, há uma súplica à interlocutora, o sentimento deste é diverso ao estado de aparente aflição em que ela se encontra. Consequentemente, cada componente do poema apresenta uma experimentação de diferentes facetas sentimentais e/ou emocionais.

Na tradução de Gentil Saraiva Júnior:

Não se abata porque os homens todos
Fazem falso clamor em sua presença:
Querida, fique em paz de novo –
Acaso ferem sua decência?
(Joyce, 2014 p. 66).

A abstração feita pelo eu lírico reflete a falta de autenticidade nos sentimentos que os homens demonstram para com a figura a quem ele se dirige.

Já na segunda estrofe, há a explicação do motivo pelo qual a interlocutora não deveria continuar naquele estado de tristeza, lê-se, pois:

[...]
 They are sadder than all tears;
 Their lives ascend as a continual sigh.
 Proudly answer to their tears;
 As they deny, deny.
 (Joyce, 2014, p. 65).

5

As vidas de tais homens se encontram em um estado de miséria existencial que os falsos amores vociferados por eles não deveriam provocar na interlocutora a tristeza observada pelo sujeito lírico. O eu poético inflama aquele a quem se fala, pois aqueles de quem se fala não têm o poder de a dominar e a humilhar. E como se não bastasse, o eu lírico ainda insta que a interlocutora tanto os renegue quanto também não creia nos falsos protestos e lágrimas.

Em vista disso, é necessário retomar a temática do poema: por um lado, a interlocutora é representada passando por um momento de opressão interna devido a forças externas; por outro lado, o sujeito lírico a consola e a instiga a deixar a sensação de aflição na qual ela se encontra.

A presença dos adjetivos *sadder* e *tears* reforçam a representação de um peso que paira na atmosfera do poema. Além disso, no segundo verso, a palavra *sigh* evoca uma imagem de melancolia ou lamento. Assim, nos dois últimos versos, o eu lírico sugere que a pessoa a quem se dirige reaja com orgulho e negue os sentimentos de abandono e solidão que outros lhe impõem.

O ritmo do poema sinaliza uma mudança de estado, criando um efeito de sentido por meio da repetição de sons consonantais. A aliteração é evidente nos vocábulos *be*, *because*, *before* e *be* na primeira estrofe, assim como em *they*, *than*, *their* e em *tears*, *continual* e *tears* novamente. As rimas entre *men* e *again*, *you* e *you*, *sigh* e *deny* reforçam o efeito sonoro. Essa repetição vai ao encontro do que Gerry Smyth afirma em seu livro: “Music introduced JJ to the power of repetition; repetition drew him towards a consideration of rhythm; and rhythm fed his obsession with music [...]”¹⁵ (Smyth, 2020, p. 120). Em consequência, tal seleção vocabular e

¹⁵ “A música introduziu JJ [James Joyce] ao poder da repetição; a repetição o levou a considerar o ritmo; e o ritmo alimentou sua obsessão pela música [...]” (Smyth, 2020, p. 120, tradução nossa).

sonora reforçam tanto a proposta temática quanto a compositiva no percurso de escrita de James Joyce.

As assonâncias também reverberam essa periodicidade, sugerindo a ideia de movimento por meio das rimas *sigh* e *deny*. Segundo Bosi (1977, p. 92), “[...] o ritmo dá o sentimento de contrastes de que é feita a vida dos cosmos e a vida da alma [...]”. Esse ritmo, na tradução de Saraiva Júnior (2014, p. 66), também se encontra presente, observa-se:

[...]
São mais tristes que todas as lágrimas;
Suas vidas ascendem como um suspiro perpétuo.
Com orgulho responda às lágrimas:
Conforme negam, negue.

Nota-se, também, determinada presença rítmica no poema, mas a partir de outras premissas.

Outro ponto abordado por Bosi (1977) é a importância da melodia, que atua no campo da intencionalidade semântica. Assim, a melodia se utiliza dos sistemas de intervalos da língua para “[...] atingir os efeitos da expressão [...]” (Bosi, 1977, p. 94). Assim, o poema conta com uma produção melódica que evoca a imagem pretendida pelo autor.

A cadência nesse poema desvela os movimentos de alternância e finitude. As vírgulas indicam pausas que silenciam; a cesura provoca outra pausa antes da elevação do tom com a pergunta no final da primeira estrofe. A segunda estrofe começa com uma afirmação, encerrando-se com um ponto e vírgula, que marca uma pausa intermediária. O poema conclui com um declínio melódico, sugerindo o fim de um ciclo.

Desse modo, o poema XIX urge que a interlocutora se posicione em relação às transições para a juventude e estabeleça um limite àqueles que a considera manipulável. Na medida em que esse seria um sinal de maturidade, consequentemente associado à essência do outono, a maturidade da interlocutora estaria, portanto, concatenada à estação do ano, e, paralelamente, os temas abordados se correlacionam com a efemeridade de falsos sentimentos, por isso o eu lírico a aconselha a encerrar o ciclo, que, de certa forma, a afeta.

Esse declínio aponta para a finitude e encerramento de um ciclo. Toda a composição poética é organizada para representar uma melodia decrescente. As pausas executam esse papel de recolhimento sonoro. O *enjambement* colabora na construção do desenho do texto poético joyceano no liame de imagem, ritmo, melodia, discurso e da intencionalidade semântica apresentada pelo poema.

3.1.3 Ressonâncias poéticas no poema “XXXVI”

Já no poema “XXXVI”, o último do livro *Chamber music*, o tema inicial aborda a invasão de uma terra por guerreiros vindos do mar. Entretanto, ao final, ocorre uma reviravolta e a temática passa a ser a do abandono da pessoa amada:

I hear an army charging upon the land, 1
And the thunder of horses plunging, foam about their knees:
Arrogant, in black armour, behind them stand,
Disdaining the reins, with fluttering whips, the charioteers.
[...]
(Joyce, 2014, p. 107)¹⁶

Os momentos do poema poderiam ser divididos em duas fases. A primeira é marcada pelos versos que retratam um pesadelo vivido pelo eu lírico, enquanto ele dorme e ouve o exército emergir do oceano, impulsionado pelo chicote dos cocheiros. Nota-se a arrogância dos cavaleiros, que se acham superiores ao eu lírico – e, caso o sejam, eles realmente podem derrotar o poeta narrador. A segunda fase traz uma mudança temática, revelando que os cavaleiros são, na verdade, frutos de uma mente perturbada, sendo o exército um pesadelo que invade o sonho do eu lírico e o atormenta. Assim,

They cry unto the night their battle-name: 5
I moan in sleep when I hear afar their whirling laughter.
They cleave the gloom of dreams, a blinding flame,
Clanging, clanging upon the heart as upon an anvil.

They come shaking in triumph their long, green hair:
They come out of the sea and run shouting by the shore. 10
My heart, have you no wisdom thus to despair?
My love, my love, my love, why have you left me alone?
(Joyce, 2014, p. 108).

Eles representam a solidão do eu lírico após ter sido abandonado por seu amor, refletindo a perda romântica e como um coração partido pode causar ansiedade, inquietação e, inclusive, terror. A linguagem usada pelos cavaleiros confere-lhes um efeito de atribuir um aspecto não humano, quase sobrenatural. Quando na tradução do poema, lê-se:

[...]
Gritam à noite seus nomes de batalha: 5
Gemo no sono quando ouço ao longe suas gargalhadas.

¹⁶ “Ouço a carga de um exército sobre a terra / E o trovão dos cavalos arfando, baba nos joelhos: / Arrogantes, negri-blindados, eretos / Desdenham as rédeas, com alados açoites os cocheiros [...]” (Joyce, 2014, p. 108).

Fendem a sombra dos sonhos, cega flama,
Clangorando o coração com suas marteladas.

Balançam em triunfo seus verde-longos cabelos:
Eles saem do mar e correm aos brados pela costa. 10
[...]
(Joyce, 2014, p. 108).

O verso “Gritam à noite seus nomes de batalha” (Joyce, 2014, p. 108) indica uma sede de sangue, semelhante a uma guerra real, que o mundo experimentaria em alguns anos na Primeira Grande Guerra Mundial, ou, no campo da mitologia, como no caso do Minotauro que persegue e mata as suas vítimas no labirinto. Esse aspecto do fantástico está presente no poema.

No final, o poeta revela a causa desse pesadelo e do horror que o consome: o abandono sofrido pelo ser amado. Essa ausência de paz, a solidão causada pelo coração partido, transforma-se nesse horror, representando uma guerra travada internamente pelo eu poético.

No nível semântico, o sentido acontece por intermédio de diferentes elementos presentes no texto, algumas vezes associando-se aos níveis sonoro e sintático, por exemplo. Destaca-se a musicalidade, que reproduz a marcha dos cavalos, e a aliteração presente na repetição de sons consonantais em “*hear/ upon/ thunder/ horses /their/ Arrogant/ black/ behind /stand,/ Disdaining/ fluttering/ charioteers/*. As assonâncias em *land* e *stand*; *knees* e *charioteers*. A nasalização também se faz presente, como, por exemplo, em “*gloom of dreams* e *blinding flames*”.

A metáfora sinestésica em “E o trovão dos cavalos arfando” (Joyce, 2014, p. 108) simboliza o barulho e a potência do acontecimento, contribuindo para o desenvolvimento de um clima de som retumbante, evidenciando a dualidade e a tensão. Já os outros recursos possibilitam a manutenção da musicalidade do poema.

O encadeamento do poema provoca uma oscilação na forma como o eu poético reage ao sonho. A inversão de frase em “com alados açoites os cocheiros” (Saraiva, 2014, p. 108) eleva a tensão gerada pelo sonho e altera a importância da perspectiva adotada ao longo do poema. Reforça, assim, a solidão, a desilusão amorosa e a ansiedade, trazendo uma narrativa que reflete o poeta e os outros ao seu redor.

Assim, observa-se nesses dois poemas “narrativizados” de Joyce que os temas também permeiam em contos de seu livro *Dubliners*. No conto “Eveline”, a questão da solidão e abandono é tratada sob a perspectiva da indecisão, dos sentimentos paralisantes e da angústia que dominam a vida da personagem, impedindo-a de tomar decisões. Essa recorrência estética é característica da obra de Joyce durante essa fase de sua vida. Já no conto “Os mortos”, há também as angústias que Gabriel experimenta quando se trata do estado de desconhecimento

em relação à pessoa amada, Gretta, e enfrenta a possibilidade de abandono, já que ela ainda cultiva sentimentos por um amor de juventude, mas, nos contos, esses assuntos serão tratados com maior ênfase no capítulo 4 desta dissertação.

Portanto, neste subcapítulo, nota-se, na recepção crítica de James Joyce, não apenas características que perpassam pelo viés temático, mas também, pelo efeito que provoca ao revelar eventos que supostamente eram externos, que de fato se materializam no inconsciente do eu lírico, como no poema XXXVI. Outro ponto reforçado é o lirismo que aflui desde seu primeiro livro publicado.

3.2 VILELA EM ROMANCE: A ABERTURA DA PROSA

Este subcapítulo realiza um aprofundamento em alguns romances de Vilela, porém o enfoque maior será dado para *Graça*, publicado em 1989. Os romances *Entre amigos*, lançado em 1983, e *Perdição*, de 2011, foram agraciados com o Prêmio Literário Nacional PEN Clube do Brasil em 2012 – mas, neste estudo, é utilizada a primeira edição de 2023 como recurso eletrônico, ou seja, o livro digital. Esta investigação busca elucidar as interconexões entre as características literárias de Vilela e suas afirmações filosóficas sobre a formação de personagens, exemplificadas pela justaposição de uma disposição cética na personalidade do narrador e pelo imperativo de determinada crítica social evidente em sua estrutura narrativa.

3.2.1 As narrativas no romance moderno

Em primeiro lugar, é necessário ponderar sobre o romance moderno antes de mergulhar nas águas compositivas de Vilela. Anatol Rosenfeld (1996) propõe um jogo de reflexões como uma forma de engajar o discurso com o público, baseado em uma sucessão de hipóteses que podem ser vantajosas na exploração da composição ficcional contemporânea. Dessa forma, o estudioso apoia-se em algumas hipóteses: a primeira delas parte da suposição de que, em cada fase da história, haveria um certo “espírito unificador” que se comunica com todas as manifestações culturais, contando com variações nacionais, o chamado *zeitgeist*; a segunda, a da “desrealização” mais associada à pintura, remete ao afastamento de uma mimética de conformidade, indo em direção ao abstrato ou ao destoante (figurativo ou não figurativo). Por conseguinte, o romance, no século XX, apresenta modificações em diálogo com as artes visuais, podendo ocorrer a ampliação das possibilidades de representação como peça-chave na

construção do romance. Em muitos casos, a linearidade da narrativa se rompe, confundindo e fundindo presente, passado e futuro.

Nesse sentido, o romance *Graça* (1989) concentra aspectos socioeconômicos de uma época (ligados a um país em desenvolvimento, com grandes desigualdades e com uma prosperidade desigual e combinada), bem como possibilita procedimentos compositivos de ruptura, como a suspeita diante de um narrador-protagonista. O espaço em que o romance *Graça* se passa é majoritariamente disposto no antigo casarão de Epifânio. Tal casarão poderia tanto ser considerado como expressão simultânea de certas conquistas econômicas de segmentos sociais vigentes, quanto como uma confluência de determinada condição comportamental mais resignada e previsível, em relação aos anseios individuais. Já a configuração do tempo, embora seja linear, não é contínua, sendo apresentada de forma fragmentária, com incursões de episódios do passado apresentados pelo narrador-personagem por meio de suas memórias; quanto ao futuro, é marcado pela indefinição.

Para escrever *Graça*, Luiz Vilela utilizou uma linguagem que perpassa pela fala coloquial, entretanto com uma mistura, até excêntrica, de termos e explicações extremamente formais e um tanto meticulosas para os círculos nos quais as personagens estão inseridas. Outro ponto a observar decorre do título do livro e a personagem-protagonista: ambos compartilham da mesma palavra “Graça”. De acordo com o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* (2024), o vocábulo possui 13 entradas diferentes, entre elas: “1. Favor. 2. Perdão. [...] 5. Ato ou dito que alegra ou faz rir. [...] 7. Agrado. [...] 11. Dom sobrenatural, como meio de salvação ou satisfação. 12. O nome de uma pessoa [...]”. Nota-se, desde o início, que o romance se apresenta multivocal, ou seja, o título traz consigo uma possibilidade variada de sentidos.

A diegese se inicia com o encontro casual de um homem, Epifânio, em seus quase 40 anos, e uma jovem por volta dos 20 e poucos. Ele se encanta com o pé da moça e, a partir desse momento, fantasia a respeito de suas características físicas. Ao descobri-la mais bonita do que sua imaginação foi capaz de criar, ele a aborda e deixa o convite para que um dia ela o procure. O encontro é marcado por uma tensão que se desenrola para algo sexual. Porém, além da química energética entre os protagonistas e da pulsão erótica, há a tensão da convivência. A jovem Graça, cheia de energia e vitalidade, que aparece do nada, contradiz aquele homem já amadurecido, aparentemente muito apegado às lembranças, às memórias, aos costumes, pendendo para um lado conservador de valores.

O leitor conhece o personagem Epifânio por meio daquilo que ele permite que o leitor tenha acesso, através da narração de lembranças da infância relacionadas à sua educação, à família, à presença da igreja católica em sua vida. Sobre a personagem Graça, é revelado apenas

aquilo que o narrador-personagem disponibiliza por meio dos diálogos e das conclusões que Epifânio apresenta sobre ela, assim como sobre outros personagens que são apresentados no decorrer da obra. Desse modo, o romance é tomado por analepses, acabando, então, por oscilar o teor temporal, pois, segundo Genette (1995), essa caracterização do tempo necessitaria considerar todas as relações entre a sua própria temporalidade e a história que expõe.

Vale destacar que há uma específica ausência descritiva da personagem Graça. Embora a jovem apresente um papel fundamental na diegese, ela é apresentada na voz do narrador homodieético, logo, ela só se pronuncia quando lhe é concedido o direito à resposta de algum questionamento de Epifânio, ou ante algum acontecimento. O tratamento concedido à personagem feminina principal do romance vai ao encontro da liberdade do autor e performa uma característica desse gênero, sobre a qual Bakhtin reflete quando diz:

O romancista gravita em torno de tudo aquilo que não está ainda acabado. Ele pode aparecer no campo da representação em qualquer atitude, pode representar os momentos reais da sua vida ou fazer uma alusão, pode se intrometer na conversa dos personagens, pode polemizar abertamente com os seus inimigos literários, etc. Não se trata somente da aparição do autor no campo da representação, trata-se também do fato que o autor autêntico, formal e primeiro (o autor da imagem do autor) redonda em novas relações com o mundo representado: elas se encontram agora naquelas mesmas medidas axiológicas e temporais, que representam num único plano o discurso do autor com o discurso do personagem representado e que pode atuar junto com ele (mais exatamente: não pode deixar de atuar) nas mútuas relações dialógicas e nas combinações híbridas (Bakhtin, 2002, p. 417).

Esse tipo de intromissão não era permitido dessa maneira em outros gêneros como a epopeia, já que sua estrutura se caracterizava pela constância e formalidade. Por outro lado, na modalidade do romance, há uma maior flexibilidade e a possibilidade da inclusão de múltiplas vozes e perspectivas, assentindo, com isso, uma maior diversidade de experiências e narrativas.

O livro *Graça* apresenta uma mistura de uma linguagem rebuscada, muitas vezes expressa na voz do narrador-personagem, o que também é uma das características romanescas, pois pode se utilizar de uma linguagem mais coloquial e variada, refletindo a diversidade social e cultural das personagens. Além disso, o romance se insere em um contexto temporal mais específico e contemporâneo, refletindo as mudanças sociais e culturais de sua época. Essas características relacionadas ao estilo, à linguagem e às relações temporais são, aparentemente, marcas próprias desse subgênero narrativo, visto que, de acordo com Bakhtin (2002), o romance é a única modalidade que está em processo de evolução devido ao seu surgimento na era moderna da História mundial. O romance também está intimamente conectado aos elementos vivos da palavra e do pensamento não oficiais.

Já o livro *Entre amigos* (1983), também de Luiz Vilela, retrata um encontro entre um grupo de supostos amigos regado a petiscos e bebidas. A reunião de amigos é composta pelos casais Rita (dona de casa) e Marcos (professor de faculdade), Leila (professora de faculdade) e Crisóstomo (chefe de oficina mecânica) e por Ezequiel – escritor e amigo de Marcos. No encontro, o linguajar é extremamente coloquial, mesmo que composto por dois professores de faculdade e um escritor. A obra apresenta outras nuances que também são próprias do romance. Já nessa composição, Vilela utiliza-se de recursos linguísticos para fornecer plausibilidade à diegese, como, por exemplo, a linguagem informal e o uso da ironia para empreender sentidos diversos ao que se conta, por meio do jogo de palavras.

Já em *Perdição* (2011), a diegese se movimenta em torno da proposta de Ramon de narrar os acontecimentos da vida de seu amigo Leo. De um lado há um redator, professor por formação que transita em diversos ambientes e se comunica tanto com o protagonista, um pescador sem estudos, e os demais personagens da feira em que Leo trabalhava, quanto com membros das demais classes sociais envolvidas na narrativa. Essa capacidade de o narrador transitar em diferentes contextos é possível devido aos recursos e saberes mobilizados pelo autor ao compor a obra.

Tais artifícios confere à narração um domínio da representação mundial que está sujeito a transformações de acordo com gêneros distintos e épocas históricas da transformação literária. Para Bakhtin (2002), isso é sistematicamente estruturado de diversas maneiras e disposto em múltiplas dimensões relativas a parâmetros espaciais e temporais. Assim, considerando o contexto narratológico temporal da obra, faz sentido que o linguajar, a acidez e os temas envolvidos na discussão entre as personagens se situem dentro desse enfoque espacial e temporal de final de século XX.

No prefácio de Paulo Bezerra, na tradução do livro *Teoria do romance I*, o tradutor enfatiza que a noção de mundo concebida por Bakhtin está relacionada a um processo em formação constituída pelo discurso. Assim, Bezerra vislumbra a percepção de Bakhtin de que:

[...] o heterodiscurso é produto da estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, falares de grupos, jargões profissionais, e compreende toda a diversidade de vozes e discursos que povoam a vida social, divergindo aqui, contrapondo-se ali, combinando-se adiante, relativizando-se uns aos outros e cada um procurando seu próprio espaço de realização (Bezerra, 2015, p. 12-13).

Nesse mesmo entendimento, o heterodiscurso social explorado por Bakhtin cultiva variações, discrepâncias e paradoxos individuais, engendra a essência dialógica ou dialogicidade interna como a força motriz por trás da forma de romance. E, em conjunto com a

dissonância individual decorrente da subjetividade criativa, constrói-se dentro do romance uma estrutura literária coesa que constitui a característica fundamental da modalidade romance.

Essa ênfase vem exposta por Bakhtin quando afirma que o “[...] romance como um todo verbalizado é um fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo, heterovocal.” (Bakhtin, 2015, p. 27). Tais características podem ser observadas, de maneira análoga, nas obras vilelianas aqui mencionadas, devido à plasticidade do veículo compositivo e às possibilidades expressivas que lhes é conferida.

3.2.2 Tempo e espaço romanesco em *Graça, Entre amigos e Perdição*, de Luiz Vilela

As ideias de tempo e espaço na narração advêm, talvez, da necessidade de apontar a forma como essas duas categorias são representadas no romance. Genette (1995) observa a dupla temporalidade presentes na narrativa: o tempo da “coisa contada” e o tempo da narrativa. Ou seja, o tempo do significado e o tempo do significante. Por conseguinte, uma das principais funções da narrativa é transmutar um estado temporal em um estado temporal alternativo.

Em *Graça*, o tempo se inicia na viagem de ônibus que o narrador-personagem atribui como uma “demorada viagem de ônibus” (Vilela, 1989, p. 5). Há também outros marcadores temporais indicados por meio da observação dos breves silêncios nos primeiros diálogos com a personagem Graça, assim como a alegação de que ela faz ao afirmar que “não teria tempo”, contrastando com a afirmação de que ela “não faz nada”.

Outra questão relevante diz respeito sobre os diferentes entendimentos que o tempo pode apresentar na narrativa. O filósofo e crítico literário Benedito Nunes aponta para essas variações, diferindo entre o tempo físico e o tempo psicológico, explicando que:

Enquanto o tempo físico se traduz com mensurações precisas, que se baseiam em escalões unitários constantes, para o cômputo da duração, o psicológico se compõe de momentos imprecisos, que se aproximam ou tendem a fundir-se, o passado indistinto do presente, abrangendo, ao sabor de sentimentos e lembranças (Nunes, 1995, p. 19).

Então, mesmo que o romance *Graça* traga marcadores do tempo físico quando indica a chegada da personagem Graça à casa de Epifânio em um sábado à noite – e posteriormente há os eventos que se desenrolaram no domingo de manhã e no decorrer do dia –, há outros acontecimentos, como a narração do envolvimento sexual dos dois, os diálogos empreendidos e a invenção de uma história sobre as hóstias, todos ocorrendo no campo psicológico, isto é, são contados de acordo com as emoções e memórias envolvidas em tais ocasiões.

Diferentemente de *Graça, Entre amigos* (1983) apresenta um tempo físico mais delimitado, aparentemente com duração de algumas horas. Todavia, durante todo o encontro das cinco personagens, as memórias, as sensações e as ocorrências do passado são revividas, demonstrando que o tempo psicológico está atuante por meio da subjetividade de cada uma das personagens ao rememorar os episódios do passado. Entretanto, convém considerar que, ao se tratar do tempo, segundo Genette (1995) não é possível delinear as dimensões temporais de uma narrativa sem levar em conta, em sua totalidade, as inter-relações que se formarão entre a sua temporalidade intrínseca e a da narrativa que ela transmite.

O romance *Perdição* (2011) toma um caminho diverso em relação ao *Graça* e ao *Entre amigos*. O narrador homodiegético desde o início se propõe a contar a história do amigo de infância Leo. Assim, através de seu ponto de vista, as memórias sobre Leo se iniciam na infância, perpassam pelo casamento, pela conversão à nova religião, pelos percalços encontrados na jornada, indo até o desfecho do relato. Nesse romance vileliano, o tempo físico aparenta-se difícil de mensurar, visto que marcadores temporais são escassos. Por outro lado, o tempo psicológico se impõe em toda a diegese. Guiada pelo personagem-narrador, a história é apresentada de acordo com os momentos que ele se lembra e julga ser importante.

Ainda nesse sentindo temporal, Nunes (1995) aponta para a pluridimensionalidade no tempo da história, pois permite que haja retornos e adiantamentos, assim como a possibilidade de converter o que era inconvertível, “[...] ora acelerando ou retardando a sucessão temporal, não só em virtude do fato de que pode ser dilatado em longos períodos de duração, compreendendo épocas e gerações, ou encurtado em dias, horas ou minutos [...]” (Nunes, 1995, p. 28). Nos três romances escolhidos, Vilela explora de forma considerável esses recursos.

Em *Graça*, em determinado diálogo entre Epifânio e Graça, o narrador antecipa a situação que ocorrerá no futuro quando a protagonista diz “Prometo que nunca mais me despedirei de você.” (Vilela, 1989, p. 65). Esse fato se consolida, não há uma despedida entre as personagens. E, em *Entre amigos*, Rita ao se referir a Soraya, sintetiza anos da vida da jovem: “— Soraya hoje é casada e mãe de cinco filhos; está uma baleia, quem te viu, quem te vê... Mas naquela época ela era mesmo uma menina e tanto; tinha um corpão.” (Vilela, 1983, p. 35). E, por fim, em *Perdição*, quando o narrador adianta situações quando afirma: “Foi então que Leo, não muito dado a reflexões, fez uma série de perguntas das quais eu, algum tempo depois e em mais de uma ocasião, me lembraria, pelo seu caráter premonitório.” (Vilela, 2023, p. 9).

Semelhantemente, os três romances de Vilela, no jogo com o tempo, apresentam inúmeros casos de anacronias, que, para Genette (1995, p. 156), “O anacronismo da narrativa é umas vezes o da existência mesma, outros o da recordação, que obedece a leis outras que as do

tempo. As variações de tempo, do mesmo modo, são ou um facto da vida, ou a obra da memória, melhor, do esquecimento.”. Porém, devido às alterações dos acontecimentos relatados, observam-se, principalmente, os casos de analepses, os eventos anteriores ao presente, mas há também os casos de prolepses, que são os movimentos de antecipação de eventos posteriores, como os mencionados no parágrafo anterior, nos livros *Graça e Perdição*. Nunes, ao refletir sobre os efeitos desses recuos e avanços na narrativa, pontua que as antecipações e retrospecções se contrastam tanto à sua abrangência, considerando o momento do início, quanto à extensão, relativo à duração do evento, “[...] podendo interferir ou deixar de interferir, pelo aporte de um novo conteúdo, com a ‘narrativa primeira’, cujas lacunas servem, também, para completar [...]” (Nunes, 1995, p. 32).

Outro ponto que merece atenção diz respeito à indissociabilidade do tempo e do espaço na narrativa. Osman Lins (1976, p. 65) afirma que em “[...] algumas narrativas, o espaço é rarefeito e impreciso [...]”. No romance *Graça* (1989), a casa de dois pavimentos representa para Epifânio tanto um espaço social, quanto um espaço de memória em que comporta as vivências com o avô e a tia. Já o ônibus, onde os personagens primeiramente se encontraram, representa uma transição, a mobilidade da personagem Graça. Silva e Fonseca (2021) concluem que os espaços literários do ônibus e do sobrado “[...] dialogam com características de suas duas principais personagens. Ainda que não ganhe centralidade na obra, o ônibus converge com a personalidade de Graça, personagem que demonstra estar em constante trânsito, seja geográfico ou mental.” (Silva; Fonseca, 2021, p. 5).

Outrossim, em *Entre amigos* (1983), o espaço literário, majoritariamente representado pelo apartamento de Marcos e Rita, pode condensar esteticamente os sentimentos de aparente frustração que Marcos leva com a vida. A sua pequenez em relação às suas aspirações, agora comprimidas, sufocam-no naquele ambiente. É o local pelo qual lembranças, que envolvem desde acontecimentos caricatos até confissões de crimes, são expostas; o casal se desentende e as amizades se desfazem.

Não menos importante, em *Perdição* (2011), os espaços literários são os mais variados. Começando pelo lago, Leo o vê não apenas como o lugar de onde retira o seu sustento, mas também como o local no qual pretende descansar para sempre. Ele provê, mas também ameaça, pois, sem saber nadar, Leo se torna acuado frente à sua profundidade. Já a praça, que traz os elementos folclóricos relacionados ao lago, fornece quase uma denúncia social sobre como alguns políticos usam de sua posição de privilégio para angariar apoio, ou como setores das religiões estão perigosamente envolvidos com a má política e a hipocrisia, ou, ainda, mostrar a ignorância da população frente aos chamados “mitos”. O hotel representa o lugar de mudança,

de onde o protagonista encontraria uma suposta espiritualidade que aplacaria seus anseios de encontrar sua missão de vida. Ainda tem a sala de Ramon no jornal, na qual ele se engaja em vários momentos com diferentes personagens da história.

De igual modo, a feira, onde Leo vendia os seus pescados, mostra a transição do lugar no qual as pessoas de todas as camadas sociais frequentam. As relações de poder são evidenciadas, como as vindas do policial para pegar seu vidro de pimenta malagueta e onde Leo surge e se apresenta à multidão como um novo homem, o Pastor Pedro. Por fim, o sanatório em que Leo ficou internado provoca em Mosquito o temor de ser internado à força, visto que ele não se encaixa nos padrões de homem branco e estudado. Entretanto, já Ramon não possui o mesmo receio, pois é beneficiário desse preceito. Assim, para considerar os vários espaços na literatura, é possível pensar nos espaços, por exemplo, sob a perspectiva sugerida pela autora Gama-Khalil (2010), de modo a realizar uma investigação sobre a representação do espaço na literatura, considerando tanto os espaços físicos quanto os sociais e psicológicos.

3.2.3 Reflexões sobre personagem, narrador e focalização em Vilela

Ao longo do tempo, a personagem, na grande maioria das vezes, ocupou um lugar de destaque, sendo creditada até como a principal responsável pela força e valência de um romance. Entretanto, Antônio Cândido (2009), em seu texto sobre a personagem na ficção, atribui esse poder à construção estrutural do próprio romance, ainda que postule que o desenvolvimento de personagens é essencial para a estrutura narrativa, pois eles servem como o canal pelo qual elementos temáticos e preocupações sociais são examinados. O ensaísta enfatiza que as personagens transcendem os meros componentes ornamentais, performando como entidades intrincadas que incorporam as complexidades da experiência humana e as complexidades das interações sociais.

No romance *Graça* (1989), Epifânio, homem com quase 40 anos, aparentemente acostumado com a vida de um solteiro solitário, morando em um casarão que é herança de família, detesta o seu nome, mas se recusa veementemente a modificá-lo. Com a chegada abrupta de Graça em sua vida, os costumes cultivados por ele são questionados, o que o obriga, de certo modo, a fazer concessões à Graça. Já Graça é dotada de uma insubmissão em relação a Epifânio e, extremamente desconfiada, o convence de que Bastiana os espia, fato que depois é confirmado. Sobre essas complexidades acerca das personagens, Forster (*apud* Candido, 2009) traz as concepções de personagens planas e personagens esféricas: enquanto as planas são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade, as esféricas apresentam diferentes

dimensões e são capazes de surpreender. Já Gonçalves (2013) aponta para os aspectos de ordem moral envolvidas na vida humana na interação das duas personagens.

Em *Entre amigos* (1983), Crisóstomo, em quase todos os momentos, apresenta um discurso carregado de violência, mas disfarçado de brincadeira. Sua companheira, Leila, primeiramente se apresenta como uma boa profissional em sua área, mas, de acordo com a evolução da personagem, é revelado ao leitor seus sonhos e dramas vividos, mostrando-se uma personagem aparentemente tomada pela raiva. Ezequiel, por outro lado, é o forasteiro, o amigo de Marcos que o visita na cidade interiorana e um observador cujos comentários muitas vezes são ácidos a respeito das histórias compartilhadas pelos presentes. Rita, esposa de Marcos e dona do apartamento, embora não demonstre tantas reações, faz-se surpresa ao descobrir os sonhos extintos do marido, a exemplo da história do jornal. No momento que discute com o marido, ela o faz de maneira discreta, na cozinha; embora esteja longe dos olhos, encontra-se perto dos ouvidos dos outros participantes. Todavia, seu marido Marcos expõe seus dramas e frustrações constantemente, um intelectual e pessimista convicto. Essas construções das personagens se articulam com as assertivas de Candido (2009) quando se discute a relação entre a personagem e o autor, enfatizando que a criação de personagens envolve um processo de identificação e empatia, no qual o autor deve compreender profundamente a psicologia e as motivações de suas criações. Além disso, o pesquisador argumenta que as personagens devem ser coerentes e evoluir ao longo da narrativa, permitindo que o leitor se conecte emocionalmente com elas.

Em tal construção, as personagens de Ezequiel, Crisóstomo e Marcos compartilham uma determinada maneira e, em certo âmbito, a ideia da personagem plana, que “[...] na sua forma mais pura, são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade [...]” (Candido, 2009, p. 62). Ezequiel, com seus comentários ácidos; Crisóstomo expressando as violências perpetradas a outrem, sem consciência da imoralidade; e Marcos regado em seu pessimismo. Já Rita apresenta mais de um fator, que Candido aponta para a possibilidade de ter “[...] o começo de uma curva [...]” (Candido, 2009, p. 62). Diferentemente, Leila seria uma personagem que apresenta diferentes dramas e expõe o que pensa, sendo, assim, que apresenta algumas oscilações de transformação.

Diferentemente de *Entre amigos*, *Perdição* (2011) exhibe uma diversidade considerável de personagens, entretanto, apesar dessa variedade, algumas surgem com mais destaque. Dentre elas, podemos citar Leo, que tem a diegese girando em seu entorno e trata-se de uma personagem dilacerada, cuja profundidade depende do quanto é dito a seu respeito ou do quanto o narrador lhe dá voz. Já Ramon, o jornalista que se propõe a contar a história de Leo, demonstra

muito mais de si mesmo do que inicialmente instaura a fazer. Mosquito é quase um personagem caricato do vendedor de feira, que sabe de tudo que acontece na vizinhança, ou na cidade. Além desses, Gislaine, a cega Luzia, o prefeito e o padre até poderiam ser confundidos com pessoas reais de uma pacata cidade ou vistos em outras obras literárias.

É importante frisar que Autran Dourado (1973) reitera que a personagem não possui existência antes de sua própria criação; ela só passa a existir após o ato de criação e narração. Além disso, uma personagem é instanciada e transmitida por meio de várias metodologias e dispositivos retóricos, como a técnica associativa, que permanece ausente no reino da existência real.

O discurso narratológico, nas três obras vilelianas aqui tratadas, apresenta-se sob diferentes perspectivas, possibilitando desdobramentos entre a homodiegese a heterodiegese. Em *Graça*, a voz narrativa se mostra sob o domínio do narrador homodiegético. Genette (1995, p. 163) aponta que “[...] o narrador, abdicando da sua função de escolha e de direção da narrativa, se deixa governar pela ‘realidade’, pela presença daquilo que está lá e que exige ser amostrado [...]”. O narrador-personagem Epifânio não apenas participa dos eventos internamente, mas apresenta a sua perspectiva sobre a trama em que se encontra envolvido. Ele narra as expressões faciais e reações que se pode observar em *Graça*, entretanto ele não tem o poder de falar sobre o que se passa no campo dos pensamentos e sentimentos da jovem. Toda a diegese é apresentada ao leitor por meio da visão subjetiva de Epifânio, o que o indica para o “narrador-protagonista”. Friedmann (2002) assinala que, com a delegação da autoridade narrativa do observador a uma das figuras centrais, que articula o relato a partir de uma perspectiva em primeira pessoa, vários caminhos alternativos de informação são ofuscados e várias vantagens estratégicas adicionais são perdidas.

Analogamente, o mesmo acontece em *Perdição* (2011), pois Ramon narra os acontecimentos que ele observa ou que a ele são contados. Assim, o seu ponto de vista é exposto ao leitor. No episódio da internação de Leo no sanatório, Mosquito nota que há algo de estranho com Leo, enquanto Ramon não se mostra capaz de identificar o que estaria de errado com o companheiro de infância, não sendo, portanto, um narrador-personagem que tudo sabe, então narra apenas o que observa, muitas vezes de modo enviesado. Friedmann (2002, p. 175) nomeia este como “narrador-testemunha”, visto que “[...] é um personagem em seu próprio direito dentro da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa [...]”.

Em oposição aos outros dois romances, em *Entre amigos* (1983) o narrador de características heterodiegéticas observa externamente e redistribui os diálogos entre as

personagens, não se envolvendo nas ações nem nos pensamentos. Genette (1995, p. 164) observa como a “[...] ausência (ou presença mínima) do informador [...]”. Além desse aspecto apresentado por Genette (1995), Norman Friedmann (2002, p. 174) aponta para o narrador onisciente neutro “[...] devido à ausência de intromissões autorais diretas (o autor fala de modo impessoal, na terceira pessoa) [...]”.

Não menos importante, as diferentes focalizações presentes em cada romance provocam produções de efeitos de sentido em cada narrativa. Em *Graça* (1989) e em *Perdição* (2011), embora oscile, a focalização constitui-se, de maneira predominante, pelo ponto de vista dos personagens-narradores, que estão inseridos na ficção, resultando em informações com vieses de seus olhares. Assim, restringem-se elementos ao relatarem os eventos, até mesmo em função da limitação do conhecimento que esses personagens detêm.

Diferentemente, em *Entre amigos*, a focalização desloca-se, mas se pauta preponderantemente nas características observáveis do grupo de personagens envolvido na narrativa. De modo objetivo e desinteressado, o narrador distribui os processos dialógicos entre os envolvidos, delegando a eles próprios que se revelem. O narrador não teria aquela entidade demiúrgica de se colocar soberanamente sobre os eventos narrativizando-os, mas encontra-se afastado, há uma certa distância.

3.2.4 O papel do ceticismo na narrativa de Vilela

O ceticismo tem se mostrado constantemente presente na recepção crítica de Luiz Vilela. Designadamente, a professora Londina da Cunha Pereira (2010) afirma que os chistes epifânicos presentes na ficção de Vilela agrupam e iluminam o ceticismo do homem quanto a aspectos das religiões brasileiras correntes. Já o estudioso Lucas Fernando Gonçalves (2020, p. 162) indica que:

[...] o traço cético do romance *Graça* traduz a expressão de um projeto da modernidade. O ceticismo demonstra a certeza de que o humano não é totalmente racional (um puro eu do *cogito*), capaz de calcular suas ações a todo instante, pois, no fundo, a realidade humana, vivida de modo existencialista, entra constantemente em conflito, que muitas vezes deriva para proposições pessimistas ou niilistas, em especial a respeito da razão moderna e da crise dos valores do último quartel do segundo milênio.

Apenas com esses dois exemplos, nota-se que as acepções céticas encontram seu espaço em tais narrativas. Para tratar do ceticismo, Benedito Nunes (2012) primeiramente traz a noção de aporias como um profundo desafio inerente ao raciocínio ou à discórdia decorrente da

equivalência de argumentos conflitantes. E acrescenta que os céticos, para que consigam aperceber as aforias, a duplicidade de sentido e os dilemas, “[...] mostrem uma postura adequada, eles duvidam de que se possa ter certeza de alguma coisa, a dúvida dos céticos os leva a continuar procurando a verdade. Se mantêm em constante estado de incerteza e investigação intelectual. Optam pelo Talvez [...]” (Nunes, 2012, p. 28).

Esse mesmo sentido já é trabalhado por Nunes (1989) no artigo “Machado de Assis e a filosofia”. O escritor afirmava que o raciocínio cético constitui uma base para dúvidas duradouras ou temporárias sobre a existência de conhecimento objetivo ou verdadeiro relativo à realidade. Voltando para as considerações dispostas anteriormente, Nunes realça o distanciamento que o cético se permite ter para que sua dúvida seja protegida.

Gustavo Krause, outro teórico que traz importantes contribuições acerca do ceticismo, reitera que a definição da postura cética “[...] põe sob suspeita todos os dogmas, sejam eles pedagógicos, patrióticos, ideológicos, religiosos ou filosóficos, dificultando sínteses ou classificações a ponto de tirar o chão do analista.” (Krause, 2005, p. 20). Nota-se, desse modo, o tratamento analógico do pendor cético pautado na *epoché*, que no trajeto cético presente em Nunes (2012, p. 30) se pauta na “suspensão do juízo”.

Dessa maneira, nesta seção, o pendor cético das figuras do narrador em Vilela é tratado de acordo com esse efeito suspensivo de julgamento, no qual o narrador não procuraria decidir sobre possíveis verdades, mas, sim, por meio da observação e narração dos fatos, continuar sua trajetória. Portanto, constituindo-se, assim, num ceticismo literário, artístico, compositivo. Nesse cenário, o próprio título do livro *Entre amigos* já apresentaria esse traço do não julgamento e distanciamento, visto que a diegese apresenta-se como um encontro de supostos amigos, mas que, na prática, eles se tratam em desfaçatez, com diálogos um tanto questionáveis quanto ao que é socialmente aceito quando se fala de amizade.

Além da *epoché* previamente explorada por Nunes (2012) e Krause (2005), o também filósofo Danilo Marcondes (2007) apresenta a hipótese da *epoché*, na qual se postula que a ação inibiria a formulação de uma concepção sobre o julgamento, bem como as inter-relações entre julgamentos, crenças e ações. O envolvimento em ações exige a posse de crenças específicas que posteriormente guiem o processo de julgar ou determinar se deve realizar uma ação ditada pelo conteúdo dessas crenças. Então, o pesquisador apresenta a “**Teoria do juízo**: há duas operações da mente ou do intelecto envolvidas no ato de julgar – a formação da crença e a decisão de afirmá-la [...]” (Marcondes, 2007, p. 70) para explicar a necessidade de haver essa afirmação. Por outro lado, Marcondes aponta a suposição de “[...] “**teoria da ação**, a qual ao

agir, leva-se se em conta determinadas crenças e a partir delas é tomada a decisão de agir. Essas duas teorias são complementares [...]” (Marcondes, 2007, p. 70).

Aqui, não trataremos do aprofundamento dessas duas teorias citadas por Marcondes (2007), atentaremos apenas para o fato de existir um contraponto para a atitude cética. Em *Graça* (1989), no início da narrativa, pouco após os episódios em que Padre Hipólito intervém para que as trovas do jovem não transmitam mensagens diversas aos dogmas religiosos, chamando atenção para os pés de Maria, Epifânio se decepciona ao descobrir que, em outro momento, não houve uma chuva de poemas dedicados à Nossa Senhora, apenas o dele, assim ele se sentiu ludibriado pelo padre que afirmava o contrário. A reação do rapaz foi de interromper sua carreira poética na trova, pois, após ganhar um grande dicionário de português, consulta o verbete “trova” e a definição é apresentada como “[...] composição poética vulgar e ligeira, pouco usada hoje [...]” (Vilela, 1989, p. 31). Logo, aparentemente mais uma vez fica desiludido, tanto pelo fato de a trova ser vulgar, quanto por ser obsoleta. Apesar disso, declara que não parou de escrever, migrando para outros gêneros.

Todavia, no episódio em que Graça discute com Epifânio sobre a situação deles, de estarem morando juntos, e de como para a figura da mulher isso é visto pela sociedade, Epifânio apenas esboça um “Hum...” (Vilela, 1989, p. 187). Ao insistir que gostaria de formar uma família, possivelmente com um filho, Graça o indaga se conseguiria ver a carinha da criança. Epifânio responde ironicamente com “Estou sem óculos.” (Vilela, 1989, p. 187). Essa passagem seria um exemplo de suspensão desse julgamento, com um pendor cético (mundano, prosaico e pragmático) no qual o narrador-personagem não discorda nem concorda com a namorada, apenas prossegue o diálogo.

Em *Perdição*, talvez o narrador-personagem apresente mais o seu lado cético no sentido da *epoché*. Após visitar Leo no sanatório, enquanto Mosquito afirma que “Aquele não é o Leo... O Leo não é assim...”, Ramon apenas retruca: “Ele está em tratamento.” (Vilela, 2023, p. 293). Ramon, embora reitere que logo seu amigo ficará melhor, apresenta uma prevalência de um tom duvidoso. No mesmo sentido, Krause (2004), ao analisar a presença do ceticismo em Machado de Assis, também realça na escrita machadiana a manifestação de um modo de narração ambíguo e potencialmente enganoso, caracterizado por uma certa reticência e lançando dúvidas sobre a própria capacidade de retratar a realidade com precisão.

Por outro lado, a estudiosa Édila de Cássia Souza Santana (2019), em análise à recepção crítica de Vilela feita em uma resenha por Pauliane Amaral (2012), afirma que a articulação do narrador, pelo seu olhar cético na obra *Perdição*, contrapõe com a realidade a sua volta. Na busca existencial, realizada pelo protagonista do romance, é revelada a “[...] incapacidade do

homem de superar sua própria natureza [...]” (Santana, 2019, p. 58), visto que “*Perdição* trata do homem, de sua ambição, sua ignorância, sua irracionalidade, suas taras, sua corrupção, seus sonhos, seus desalentos – e de outras questões, comuns a todos nós [...]” (Santana, 2019, p. 59).

O professor Rodrigues, no artigo intitulado “Aspectos estruturais das novelas do ficcionista brasileiro Luiz Vilela”, sintetiza a presença do ceticismo nas novelas vilelianas ao afirmar que, no processo de significação e produção de significados, a semiose é a de que “[...] suas dores, as vividas e as imaginadas, perfaz a narrativa de um cético incapaz de discernir se existe o humano para além do vazio da existência humana [...]” (Rodrigues, 2013, p. 176).

Dessa forma, a recepção crítica de Vilela rumo para as tensões e as qualidades de construção nos mais diversos gêneros literários, perpassando pelos contos, novelas e romances. O escritor mineiro pende ceticismo literário diante das complexidades das relações sociais e do discurso relacionados às questões ontológicas da existência humana em relação ao vazio inerente ao ser humano.

Já a análise crítica de Joyce aponta para o uso da linguagem como ferramenta para uma crítica social à sociedade irlandesa. Essa desaprovação é externalizada em seu jeito de compor, relegando ao leitor que depreenda uma interpretação de suas ironias e pelo desvelamento das mensagens subliminares e simbólicas em suas obras, o que também desponta para matizes céticas.

Entretanto, salienta-se que a diversidade da composição em ambos os autores possibilita um espriamento das análises de suas obras e melhores conhecimentos de seus feitos. Em Joyce, há a possibilidade de se fazer uma interlocução entre os poemas e os contos, visto que o autor dedica atenção considerável aos mínimos momentos. Outro aspecto a considerar é o lirismo presente na forma com a qual os sentimentos e emoções são expressos de forma pungente por meio da subjetividade, portanto características que reverberam em nos diversos subgêneros.

Já em Vilela, com esse aprofundamento em sua recepção crítica, visualiza-se traços que também confluem em sua produção. Com uma presença formidável de um ceticismo pragmático, o autor distribui traços que se fazem presentes não apenas nos contos, mas também nos romances, que englobam tanto as temáticas abordadas quanto a utilização com *finesse* do diálogo.

Tais pontos levantados nas apreciações dos autores permitem, por um lado, em Vilela, a ampliação estética nos gêneros mais próximos ao romance, porém variados e plurais. Por outro, em Joyce, esse desdobramento encontra-se espriado desde o lirismo em seus poemas, a

voz poética presente na diversidade de sua composição, que talvez conscientemente faça parte de toda a sua base compositiva.

4 DIÁLOGOS E TENSÕES

Este capítulo examinará diálogos e tensões presentes em trechos selecionados das obras de Joyce e Vilela, além de refletir sobre as epifanias encontradas nos contos desses ficcionistas. As narrativas curtas dos escritores também serão analisadas de acordo com os princípios do *iceberg* de Hemingway, já explorados no primeiro capítulo. E, para finalizar, será abordada a questão dos temas em tensão relacionados à melancolia, à solidão e à morte.

4.1 O DIÁLOGO SOB A PERSPECTIVA BAKHTINIANA

Para abordar os diálogos, considerando os pontos de similaridade e divergência nas obras de Joyce e Vilela, é necessário pontuar determinadas óticas em que o conceito de diálogo será tratado. Nesse sentido, a perspectiva bakhtiniana será utilizada como uma das bases para essa discussão.

Bakhtin define o diálogo como um processo de interação que nem sempre ocorre de forma verbal ou por meio de intercâmbios sociais simultâneos no tempo e no espaço. Ele afirma que o diálogo deve ser compreendido de forma ampla, não apenas como comunicação oral entre pessoas frente a frente, mas como “[...] toda comunicação verbal, de qualquer tipo [...]” (Bakhtin, 2012, p. 125). Para além disso, Bakhtin (2016) reforça a concepção da importância social do diálogo, que se inicia por meio da unidade primária do discurso, o enunciado, devido ao processo intencional de se transmitir uma mensagem. Assim, “Todo enunciado é dialógico, ou seja, é endereçado a outros, participa do processo de intercâmbio de ideias: é social.” (Bakhtin, 2016, p. 118).

No sentido de estabelecer processos que possibilitem a construção de uma argumentação almejada, Bakhtin (2016) aponta que cada enunciado atribuído ao interlocutor, independentemente de sua simplicidade, implica, por si só, uma relação dialógica com esse indivíduo, mesmo que tal relação seja caracterizada por anuência ou conformidade, não acontecendo necessariamente por meio de refutações e divergências. Convém salientar que, neste trabalho, posteriormente Kristeva tratará essas associações através da intertextualidade.

O diálogo corrente, os práticos e profissionais, os ideológicos e os internos de variados tipos são categorias dialógicas que, apesar de serem atribuídas ao romance, pressupõe-se que possam ser encontradas em outros subgêneros narrativos, a exemplo dos contos. Bakhtin indica que uma das tarefas mais caras ao romance se dá pela capacidade de tal modalidade “[...] refletir a luta de opiniões em todos os campos da vida ideológica [...]” (Bakhtin, 2016, p. 142).

Entretanto, neste momento, essas considerações estendem-se a outras produções literárias contempladas neste capítulo.

Tendo posto algumas das diversas contribuições de Bakhtin no que concerne à dialogicidade na recepção crítica literária, tais contribuições permitem que autores de épocas diferentes estabeleçam diálogos por meio de seus escritos. Dessa forma, consideram-se que os pontos dialógicos se encontram por meio da linguagem escrita, visto que esse meio de manifestação mantém um intercâmbio crescente na sociedade, incorporando elementos que evocam respostas em outras pessoas (Baronas; Tonelli, 2011). Assim, os diálogos analisados aqui levam em conta o distanciamento espacial e temporal, mas mantêm uma conexão mediada pela escrita. Nesse sentido, Dorneles (2020) e Pereira (2021) apontam Joyce como um antecessor que inspirou a composição literária de Vilela na segunda metade do século XX.

4.1.1 Tensão em destaque

Para dar seguimento ao que foi proposto neste capítulo, é necessário delinear alguns aspectos do termo “tensão”. No *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2024), além das acepções direcionada à condição, qualidade ou estado de estiramento e possibilidade de ruptura, o termo “tensão”, no contexto literário, aponta a associação com a palavra “tense” e é descrito, especificamente no escopo da poesia provençal, como uma “[...] controvérsia ou diálogo mantido entre dois trovadores, em que cada um sustentava um tema: tensão [As rimas propostas tinham que ser mantidas pelo oponente]” (Houaiss, 2024). Também no campo literário, conforme Goldman (*apud* Rodrigues, 1990), a tensão é um conceito que reflete a interação dinâmica e contraditória entre as partes e o todo no processo histórico. A partir de uma postura crítica e dialética, busca-se compreender a realidade de maneira profunda, e não simplista.

Já acentuando a especificidade e direcionando ao universo dos textos literários narrativos, a “tensão narrativa” sinaliza para um escopo das movimentações internas da condução episódica das obras ficcionais, como direcionam José Valles Calatrava e Francisco Álamo Felice:

La tensión narrativa [...] hace referencia a la estructura de intensidad dramática de los acontecimientos y la acción –en relación con el esquema narrativo de la trama– y a los efectos pragmáticos que genera en el destinatario. [...] La organización de la estructura de la intensidad climática con respecto a la estructura de la obra puede ser representada en la narrativa del mismo modo que lo hacía Freytag respecto al teatro,

con una figura piramidal en la que un clímax –el *spannung* de Tomachevski y dos anticlímax ocuparían los vértices¹⁷ (Calatrava; Felice, 2002, p. 569).

Portanto, nessa compreensão orienta-se para uma concepção na qual a tensão é um elemento constitutivo da arquitetura ficcional e para a consecução de um efeito específico na instância do leitor. Já Nicola Abbagnano, por seu turno, situa algumas dimensões filosóficas do vocábulo “tensão”:

1. **Conexão** entre **dois opostos** que estão ligados apenas **por** sua **oposição**. Segundo os antigos [...], esse conceito constituía a grande descoberta de **Heráclito**; este dissera: ‘Os homens não sabem como aquilo que é **discordante está em acordo consigo**: harmonias de T. opostas, como as do arco e da lira’ [...] Nesse sentido, os **estoicos** também falaram da T. que mantém o **universo coeso**. [...] Enquanto a dialética é a unidade dos opostos como síntese ou conciliação, a T. é o **elo entre os opostos** como tais, **sem conciliação** ou **síntese**. Por isso, as situações de T. não permitem prever conciliação; essa palavra é usada com esse sentido mesmo na **linguagem comum**, como quando se fala da ‘T. internacional’. No mesmo sentido, fala-se de ‘T. psicológica’ para indicar um **estado latente de conflito**.
2. Os estoicos [...] introduziram a noção de T. como **força tendente a um resultado**: nesse sentido, é sinônimo de **tendência** ou de **esforço**, especialmente de esforço prolongado ou penoso (Abbagnano, 2007, p. 949, grifo nosso).

Nessas definições, a palavra “tensão” percorre uma amplitude de possibilidades: a íntima conexão entre opostos (pelo viés heraclitiano); a pré-condição coesiva (na perspectiva estoica); a impossibilidade de compatibilização ou reunião; a proliferação do termo “tensão” em situações correntes de impasse; e, proficuamente, a associação do vocábulo “tensão” à possibilidade de consecução de um resultado futuro.

As tensões nas narrativas, portanto, são voltadas para a interação complexa e controversa entre os elementos que podem ser dispostos para análise, com um olhar crítico que realiza comparações entre os contos de Joyce e Vilela, destacando-se as semelhanças e diferenças. Além disso, são evidenciados os aspectos compositivos relacionados à expressão epifânica dos contos.

4.1.2 Uma compreensão epifânica

A palavra “epifania” encontra-se inextricavelmente presente nas obras de James Joyce. Vindo de bases gregas, o termo percorreu uma extensa trajetória. Estudiosos do autor irlandês

¹⁷ “A tensão narrativa faz referência à estrutura de intensidade dramática dos eventos e da ação – em relação com o esquema narrativo da trama – e aos efeitos pragmáticos que propicia no destinatário. [...] A organização da estrutura da intensidade do clímax com relação à estrutura da obra pode ser representada na narrativa da mesma maneira que o fazia Freytag acerca do teatro, com uma figura piramidal na qual dispõe-se um clímax – o *spannung* de Tomachevski e dois anticlímax ocupariam os vértices” (Calatrava; Felice, 2002, p. 569, tradução nossa)

abordam alguns embasamentos que Joyce usa para se apropriar do termo. Dentro da cultura grega, Georgia Petridou, no livro *Divine epiphany in Greek literature and culture*, afirma que o termo “[...] denotes the manifestation of a deity to an individual or a group of people, in sleep or in waking reality, in a crisis or cult context [...]”¹⁸ (Petridou, 2015, p. 2). Ou seja, está relacionado à aparição de uma divindade em situações específicas de interação social.

Nicholas Freemann (2010) salienta aspectos da origem do recurso, o desdobramento no sentido da religiosidade cristã da palavra, no qual Joyce se alicerçava. Já David Aldridge (2014) reitera sua intersecção teológica, pois tal palavra sempre carrega consigo o sentido de uma súbita revelação, que transcende a vida cotidiana. No entanto, o pesquisador efetua uma interlocução com aspectos relacionados a procedimentos na educação. Richard Ellmann (1982), Paulo Vizioli (1991) e Piero Eyben (2012) relembram também o diálogo de James Joyce com algumas assertivas Tomás de Aquino, reforçando, assim, certas bases da religiosidade cristã para essa palavra.

O termo “epifania” tem sido aplicado em diversas áreas na atualidade. Marco Caracciolo (2020) faz a indicação de uma trajetória da expressão *glocal epiphany*, associando-o inicialmente ao chamado ambiente corporativo, inserido nas esferas de tensões conceituais que examinam a história material de um objeto físico para trazer as escalas local e global para um diálogo. Já na correlação entre elementos da literatura e da filosofia com âmbitos da psiquiatria, pode-se efetuar uma intermediação na qual a imagem epifânica toma forma como uma imagem estruturante que encapsula as características de um relacionamento prolongado entre um sujeito e um objeto, conforme discorre Antonello Correale (2024).

No “Posfácio” de Ilaria Natali do livro *Epifanias*, de James Joyce (2018), a pesquisadora aponta que as epifanias do escritor irlandês apresentam uma duplicidade de sentido, o qual “[...] pode indicar tanto um texto incluído na coleção das quarenta epifanias documentadas quanto a um conceito abstrato, teórico, ligado à manifestação espiritual ou poética [...]” (Natali, 2018, 129). Massaud Moisés, no *Dicionário de termos literários*, apresenta as raízes gregas de epifania como “manifestação, revelação” e as latinas como “aparição” (Moisés, 2004, p. 156). O pesquisador destaca a influência litúrgica da palavra ao pontuar a relação com os eventos dos Reis Magos, assim como os antecessores da epifania no percurso literário.

Embora o termo se ajuste e seja aplicado aos contextos que mais convêm a cada área, neste trabalho a epifania será tratada de acordo com a indicação pontuada por Paulo Vizioli (1991). Primeiramente, Vizioli postula que os princípios estéticos de James Joyce vêm expostos

¹⁸ “[...] denota a manifestação de uma divindade a um indivíduo ou grupo de pessoas, no sono ou na realidade desperta, em um contexto de crise ou culto [...]” (Petridou, 2015, p. 2, tradução nossa).

de mistura com a trama da ficção. Nesse circuito, o crítico aponta dois pontos básicos constantes: a objetividade da arte e seu estreito relacionamento com a realidade imediata do artista.

Servindo-se de base aristotélica, no sentido de pensar a arte como “catarse” ou “purgação dos sentimentos”, assim como “*mimesis*”, portanto o objetivo do artista é conjugar esses dois aspectos. Especificamente, a obra de arte deve dialogar com a realidade na medida do possível, ao mesmo tempo que estabelece uma sensação de distanciamento dela. Esse processo resulta em uma transformação diferenciada, na qual a obra de arte adquire seu significado único e evoca a resposta catártica pretendida (Vizioli, 1991). Essa inquietude encontra-se refletida na composição de Joyce, tanto que as anotações feitas, aparentemente ao acaso, recebem o nome de epifanias. Entretanto, não é o próprio autor que elabora uma proposição teórica para o termo, mas, sim, uma personagem em um dos seus romances, *Stephen hero* (Vizioli, 1991; Eyben, 2012; Riquelme, 1992).

Enquanto Eyben trata da estética tomista que Joyce segue, a começar pela *quidditas*, progredindo a uma *claritas* até chegar à revelação, Vizioli traz (em interlocução com as palavras de Tomás de Aquino) as três fases: “[...] a integridade, a harmonia e a iluminação [...]” (Vizioli, 1991, p. 29). A integridade, por ser a primeira fase, corresponde à percepção de uma entidade, ou do objeto na sua totalidade. Na obra lê-se:

An esthetic image is presented to us either in space or in time. What is audible is presented in time, what is visible is presented in space. But, temporal or spatial, the esthetic image is first luminously apprehended as selfbounded and selfcontained upon the immeasurable background of space or time which is not it¹⁹ (Joyce, 2024, p. 485).

Para a segunda fase, a harmonia, Paulo Vizioli (1991) sintetiza como a análise da compreensão que segue as sensações captadas instantaneamente pelos sentidos, destacando a consciência da harmonia das partes do objeto observado. No original, lê-se: “Having first felt that it is one thing you feel now that it is a thing. You apprehend it as a complex, multiple, divisible, separable, made up of its parts and their sum, harmonious.” (Joyce, 2024, p. 486). Já em língua portuguesa: “Tendo, primeiramente, sentido que é uma coisa, sentes, agora, que é uma coisa. Tu a apreendes como complexa, múltipla, divisível, separável, inteirada pelas suas partes, o resultado de suas partes e a soma harmoniosa.” (Joyce, 2017, p. 213-214). Finalmente,

¹⁹ “Uma imagem estética se nos apresenta seja no espaço ou no tempo. O que é audível apresenta-se no tempo, o que é visível apresenta-se no espaço. Mas, tanto o temporal como espacial, a imagem estética é em primeiro lugar luminosamente apreendida como autolimitada e autocontida sobre o incomensurável segundo plano do espaço ou do tempo, que não o são.” (Joyce, 2017, p. 224).

a terceira fase, a iluminação, compreende a relação de harmonia tanto interna quanto externa do objeto, além de uma simetria com o meio no qual aquela coisa está envolvida. Novamente, em Joyce lê-se:

The connotation of the word, said Stephen, is rather vague. Aquinas uses a term which seems to be inexact. [...] I understand it so. When you have apprehended that basket as one thing and have then analysed it according to its form and apprehend it as a thing you make the only synthesis which is logically and esthetically permissible. You see that it is that thing which it is and no other thing. The radiance of which he speaks is the scholastic *quidditas*, the whatness of a thing (Joyce, 2024, p. 486).

E em português:

A conotação desta palavra é um tanto vaga – disse Stephen. Santo Tomás de Aquino emprega um termo que parece ser inexato [...]. Pelo menos assim eu a tomo. Quando apreendeste aquela cesta como uma coisa e a analisaste, depois, de acordo com a sua forma e a apreendeste como coisa, fizeste a única síntese que lógica e esteticamente é permitível. Viste que é a coisa que de fato é, e não uma outra coisa. A radiação de que ele fala na escolástica *quidditas*, o quê de uma coisa (Joyce, 2017, p. 214).

Então, Paulo Vizioli (1991) considera que a apreciação da tal “revelação” da singularidade da entidade ou do objeto é o que conduz à emoção estética. Em ambas as iterações, o artista busca alcançar certo efeito catártico pretendido por meio de uma interlocução com aspectos da realidade, tanto em substância quanto em estrutura, de maneira a atenuar alguma intervenção individual que possa minar peculiaridades inerentes à expressão artística. Piero Eyben (2012), por sua vez, coloca que:

Essa radiação redistribui a luminosidade das vulgaridades, marca o caminho da coisa. Indo da indefinição da própria coisa integral, no momento em que ela é apenas uma coisa; ela segue então para a disposição compósita, para a organização do fato, na qual não está e, jogo sai indeterminação, mas já existe uma coisa; e por fim, o aparecimento da coisa, em um lugar de certa essencialidade – num conjunto de significações em que se traçam as emoções do objeto –, parte, por isso, a um reconhecimento, uma nova indeterminação, mas agora pela distância, a coisa se torna aquela coisa (Eyben, 2012, p. 18).

Trata-se, portanto, de uma ação que dialoga com a proposta estética tomística: *quidditas* progredindo a uma *claritas*. A radiação confere luminosidade aos atos comuns, como olhar para um relógio no escritório, transformando-os em momentos de revelação e desconforto que atravessam o “quê” essencial da coisa.

Nesse esboço proposto por Eyben (2012), há uma maneira pela qual as coisas comuns se tornam mais notáveis ou visíveis a depender da atenção que lhes é dada. Inicialmente, a coisa é indefinida, sem forma ou significado específico, mas, a partir da apreensão dessa coisa, ela se

organiza e estrutura, adquirindo uma forma concreta e reconhecível. Em seguida, essa coisa ou objeto ganha essencialidade e significado por meio das emoções e dos significados que lhe são conferidos. Nesse estágio, a coisa ou objeto é percebido como aquela coisa específica, dotada de significado e identidade próprios. Quando isso acontece, é o que Joyce também chama de epifania.

4.1.3 Apreensões das epifanias em contos de Joyce e Vilela

O quarto conto do livro *Dublinenses*, “Eveline”, de James Joyce (2012), começa com a jovem protagonista observando a avenida ao entardecer. Na narrativa em terceira pessoa, com pouquíssimos momentos de discurso direto, Eveline aparece cansada e reflexiva sobre uma decisão aparentemente já tomada. Essa decisão envolve um dilema que intensifica sua sensação de torpor. Eveline pondera os aspectos positivos e negativos de sua escolha.

Ela relembra as palavras de outras pessoas e permite que sua identidade seja moldada por elas. Nesse processo, há um apagamento do “eu”, pois, em sua percepção, figuras de autoridade, como a senhorita Galvan e seu pai, a trataram com aspereza. O narrador utiliza diversas digressões, alternando entre passado e presente, por meio da técnica de *stream of consciousness*. A batalha interna que Eveline enfrenta é exposta ao leitor por meio de um detalhamento minucioso de seus pensamentos.

Uma questão de gênero é evidenciada no conto, à medida que Eveline reflete sobre a violência do pai e o tratamento diferenciado que recebia por ser mulher. Enquanto os irmãos eram tratados de maneira distinta, Eveline sofria com a indiferença e o comportamento tirânico do pai, que, além de não prover adequadamente para a família, impunha a ela a responsabilidade de cuidar da casa e das crianças. Esse paradoxo, no qual ela começa a perceber que sua realidade talvez não fosse tão ruim, é retratado de forma complexa. Como aponta Bandeira (2021, p. 178): “No conto estão presentes partidas (seja mudança ou morte), silenciamento e opressão feminina, a mulher vivendo sob a autoridade e violência masculina.”.

Ao decidir deixar o lar e partir com o namorado para um continente desconhecido, Eveline imagina como seria seu futuro. O tempo do relacionamento é descrito de maneira ambígua, ora como longo, ora como breve. Frank, seu namorado, a chamava carinhosamente de “minha papoula” (Joyce, 2014, p. 37), uma planta conhecida por ser a base dos opiáceos, sugerindo simbolismos mais profundos.

Como uma narrativa conectada à memória, Eveline se lembra da noite da morte de sua mãe, sendo mais uma vez tomada pelo dilema entre partir e apegar-se às lembranças. A frase

dita pela mãe em seu leito de morte ecoa em sua mente: “– *Derevaun seraun! Derevaun seraun!*” (Joyce, 2014, p. 39). Para Tigges (1994, p. 102), a expressão, possivelmente de origem irlandesa, pode ser traduzida como “Eu já estive lá, você deveria ir lá!”. Isso reforça o dilema de Eveline, que havia prometido à mãe manter a unidade do lar. Por outro lado, para o pesquisador, uma outra possibilidade de tradução para a expressão seria uma transformação do gaélico “o fim do prazer é a dor” ou “o fim da canção é o enlouquecimento”, a qual reforçaria as dificuldades em que se encontra Eveline.

Na estação de embarque, as suas ponderações entre ficar e partir ganham um novo elemento: a evocação à religiosidade cristã para obter uma resposta divina para sua questão. Ela faz um apelo a Deus para que lhe “[...] a orientasse, que lhe mostrasse o caminho certo [...]” pois se encontrava tomada por uma “[...] angustiada indecisão [...]” (Joyce, 2014, p. 39).

A atmosfera provocada pela imagem imponente do navio envolto em névoa, somada à movimentação dos soldados, desperta em Eveline um estado de inércia, aumentando sua angústia não só no campo psicológico, mas também físico, causando-lhe “náuseas” (Joyce, 2014, p. 39). O toque do sino ecoa não apenas no ambiente, mas também dentro de si, “[...] em seu coração [...]” (Joyce, 2014, p. 39), reverberando em sua alma. Mesmo com o amado chamando-a para ir com ele, algo muda: o que antes simbolizava liberdade e proteção agora a sufoca.

Além dos fortes simbolismos presentes nesse momento, ao aplicar as proposições de Vizioli (1991), podemos identificar as três fases da apreensão estética. A integridade manifesta-se no dilema da decisão, a harmonia na tomada de consciência das partes envolvidas (a ida ao porto e a iminência da partida) e, por fim, a iluminação surge no movimento catártico, expresso no trecho: “[...] turbilhonando, os mares do mundo envolviam seu coração. Frank arrastava-a para eles: ia naufragá-la. [...] Do vórtice que a submergia, lançou um grito de angústia.” (Joyce, 2014, p. 39-40). As três fases da epifania joyciana se realizam no conto. Eyben (2012, p. 18) descreve esse processo como “[...] um movimento, um deslocar-se que constitui equidade além do equilíbrio estático e eterno, mas pela fugacidade do instante consagrado pela palavra [...]”.

Por outro lado, no décimo terceiro conto do livro *Tarde da noite*, de Luiz Vilela, encontramos a intrigante personagem Françoise, que dá título ao conto. Com foco narrativo em primeira pessoa, o narrador-personagem, a quem apenas se sabe está esperando o ônibus para ir para o Rio de Janeiro, desempenha um papel ativo no desenvolvimento da diegese. A história se passa em uma rodoviária, onde o narrador observa uma jovem que passa por ele várias vezes. Ele especula sobre o motivo de a jovem estar ali, julga que ela provavelmente não viajaria, dado que estava “[...] com os cabelos em desalinho e a roupa um pouco desleixada [...]” (Vilela,

1983, p. 78), enfim ele sugere que ela esperava por alguém. O narrador se surpreende ao ser abordado por ela, que inicia um diálogo, a princípio breve, mas segue e evolui para uma conversa mais profunda.

Em Vilela, a protagonista usa o discurso direto para expressar parte de seu estado psicológico. Seus gestos e falas denotam uma certa infantilidade. A conversa prossegue com a jovem mencionando o desejo de conhecer um lugar específico e lembrando sua infância e a música que sua mãe cantava sobre Lindoia.

Ao ser questionada por que não pediu à mãe para levá-la a esse lugar, Françoise revela que tanto sua mãe quanto seu pai já faleceram. Ela retorna à postura inicial e, ao ser perguntada se sentia frio, responde: “[...] vivo sentindo frio; sinto o frio o ano inteiro. Mesmo quando o dia está quente, às vezes ainda sinto frio [...]” (Vilela, 1983, p. 81). Esse frio parece ser uma manifestação psicológica que afeta seu corpo. Ela menciona o relacionamento difícil com o tio e suas diferenças. O narrador percebe uma dualidade em seu semblante: quando séria, parece mais velha e madura, mas, quando sorri, aparenta ser infantil.

Ao reparar em seus olhos e elogiá-los, ela recita um verso que seu irmão, poeta, escreveu: “Seus olhos úmidos como as duas metades de uma laranja partida [...]” (Vilela, 1983, p. 83). Ela, então, divaga sobre seu irmão e tio, demonstrando carinho pelo primeiro e desprezo pelo segundo, afirmando que o modo como o tio a “[...] olha é pior do que se ele me batesse [...]” (Vilela, 1983, p. 86).

Com o passar das horas, a partida do narrador se aproxima. A protagonista oscila entre euforia e tristeza, até confessar que acha que seu irmão “[...] nunca mais vai voltar [...]” (Vilela, 1983, p. 87). Ela menciona que ele está viajando, mas que a viagem já dura muito tempo. Logo, em seguida, o tio aparece na rodoviária, e Françoise foge. O tio, então, aborda o narrador, perguntando se ele conhecia a jovem e, ao receber uma negativa, explica que ela é muito nova e que “[...] além do mais ela não é uma moça perfeita [...]” (Vilela, 1983, p. 88).

Nesse ponto, ocorre a terceira fase da apreensão estética: a iluminação, quando o tio revela que a jovem sofre de uma “perturbação psíquica” (Vilela, 1983, p. 89) causada pela morte do irmão. Essa perda afetou profundamente Françoise, que, para lidar com a dor, criou a história de que seu irmão está viajando. A viagem, na verdade, é uma metáfora da morte. A integridade está representada pelo surgimento da jovem, enquanto a harmonia é compreendida no diálogo entre ela e o narrador.

Ao comparar os dois contos, é necessário considerar as contribuições de Kristeva sobre transposições narrativas. A transposição se realiza como “[...] a passagem de um sistema significativo a outro exige uma nova articulação da temática existencial, da posição enunciativa

e denotativa [...]” (Kristeva, 2005, p. 60). Assim, temos duas protagonistas femininas envoltas em dilemas, ambas lidando com a morte de familiares próximos que as afetam profundamente. Ambas, aparentemente, possuem uma dependência emocional dos mortos em suas famílias, que essas perdas as desestruturam visceralmente. Françoise é devastada pela morte do irmão e já não tinha mãe nem pai. Eveline não tem mais o irmão Ernest, morto. Harry está sempre viajando e ela tem de lidar com a morte da mãe, evento que lembra vividamente. Eveline não é capaz de sair daquele ambiente de opressão, de buscar uma felicidade que ela julga, talvez, no direito de possuir. Já Françoise, para lidar com a perda avassaladora, cria uma narrativa única, e a percepção de que ela é, em certo nível, feliz, é definida pelo tio. Já no que diz respeito à expressão das personagens, enquanto Eveline é apresentada por um narrador que revela sua subjetividade, Françoise se revela diretamente ao narrador-personagem.

O crítico literário Roland Barthes, em seu livro *O prazer do texto*, apresenta uma visão mais rompedora da escrita e da interpretação. Se, por um lado, aprecia a estruturação de um sistema, um padrão que organiza de forma temporal as obras literárias, por outro, ressalta que “[...] a inversão das origens a desenvoltura que faz com que o texto anterior provenha do texto ulterior.” (Barthes, 2004, p 48). Ou seja, explora a ideia de uma subversão da hierarquia temporal, na qual o texto ulterior seria descrito como gerador do texto anterior.

Nesse sentido, poderia se considerar uma ressignificação da Eveline de Joyce sob a visão da Françoise de Vilela. Assim, a protagonista do conto posterior transmuta a protagonista do conto predecessor, uma evolução ao contrário por meio de um diálogo anacrônico que ressignifica o que veio antes.

Apesar das diferenças no foco narrativo, ambos os contos se encaixam na perspectiva intertextual proposta por Carvalhal (2003), que afirma que a “[...] intertextualidade nos permite entender que ler um texto é lançá-lo num espaço interdiscursivo e na relação de vários códigos, constituídos pelo ‘diálogo entre textos e leituras’ [...]” (Carvalhal, 2003, p. 77). Mesmo com mudanças sensíveis, a construção das protagonistas estabelece uma clara relação entre os textos. Eveline, de Joyce, ressurgue como Françoise no universo criado por Vilela, que adapta e transforma o conto original em algo novo. No desfecho de ambos os contos, há uma “[...] mudança no nível de sentido, no qual o esquema semântico é retomado no contexto num novo nível de sentido [...]” (Jenny, 1979, p. 43). Françoise foge do tio, a figura opressora, enquanto Eveline retorna, aparentemente, para a companhia do pai, que também exerce opressão sobre ela.

Contudo, as semelhanças entre os textos vão além da solidão das protagonistas. As estruturas familiares, embora distintas, apresentam elementos em comum. Enquanto Eveline

lida com sua solidão de forma silenciosa, Françoise expressa seus sentimentos por meio de diálogos. Em ambas, os simbolismos operam para retratar essas emoções, destacando as diferenças e semelhanças entre os estilos narrativos dos dois autores.

As epifanias à moda brasileira, por sua vez, podem tomar conotações diferentes das joyceanas. Em Clarice Lispector (2008), no conto “Amor”, por exemplo, a protagonista experimenta um momento de catarse ao observar um homem cego mascando chiclete em um ponto de ônibus. Essa visão a leva a um momento de iluminação, no qual toma consciência de si mesma e percebe que merece amor, reconhecendo sua própria miséria. Contudo, nesse conto, a epifania em Lispector difere da de Joyce, pois o indivíduo tende a retornar ao estado anterior após a revelação.

Assim, a epifania não provoca a mudança permanente que ocorre em Joyce e no próprio Vilela, tomando contornos temporários. Nas obras de Joyce, após a revelação, algo muda para sempre. Na epifania de Lispector, especificamente no conto aqui citado, o evento ou a personagem tende a retornar a um ponto de origem e fingir que nada ocorreu. A história de Lispector conclui com uma declaração poderosa que enfatiza isso: “Antes de ir para a cama, como se apagassem uma vela, ela apagou a pequena chama do dia [...]” (Lispector, 2008, p. 11).

Em outros contos de Vilela, também se observam exemplos de epifanias. O terceiro conto do livro *O fim de tudo* (1973), de Vilela, intitulado “O caixa”, passa-se em uma agência bancária, onde o narrador em terceira pessoa relata os acontecimentos de uma tarde que, inicialmente, transcorria sem nenhuma anormalidade.

No início, o narrador utiliza o termo genérico “o caixa” para se referir ao profissional que atendia o público. Esse uso aponta para a função do sujeito, que não possui um nome. Há, assim, uma definição da personagem que se restringe à sua função social, o que implica uma negação de sua identidade pessoal. Em seguida, outra personagem é introduzida e, através dos olhos desse novo interlocutor, as características físicas e as vestimentas do caixa são reveladas ao leitor. O espaço do banco, a rotina e outros funcionários também são brevemente apresentados, mas a narrativa logo retoma o foco para “o caixa”, que, a partir de determinado momento, passa a ser identificado como Alves.

Outras características de Alves são desvendadas ao leitor. Ele é descrito como “um moço muito atencioso” (Vilela, 1973, p. 27) que jamais utiliza palavras que possam causar chateação, descontentamento ou irritação. Todavia, a personagem que o observa especula que, “[...] se ele perdesse a paciência uma hora, seria a coisa mais normal [...]” (Vilela, 1973, p. 27), dados os inúmeros desafios inerentes ao atendimento ao público. Após Alves atender a personagem que o descrevia, o narrador despede-se desse interlocutor e volta a tratar diretamente de Alves, cuja

ausência repentina do posto chama a atenção. A primeira indicação de que algo incomum está acontecendo surge quando outro atendente estranha o fato de Alves ter deixado o local sem avisar. Com o passar dos minutos e a ausência prolongada de Alves, seus colegas de trabalho começam a se preocupar, enquanto os clientes se agitam devido à demora no atendimento. A tensão gerada pelo desaparecimento do caixa se intensifica, dividindo o ambiente entre a apreensão de um grupo e a irritação de outro, até que Alves finalmente é encontrado.

A partir desse momento, novos eventos adicionam camadas de tensão à narrativa. O faxineiro, ao relatar que Alves está “meio esquisito” (Vilela, 1973, p. 33), sugere que alguém hierarquicamente superior vá ao local verificar a situação. O subgerente atende o pedido e encontra Alves sentado, profundamente concentrado em algo que os demais não conseguem identificar. Questionado sobre o que está acontecendo, Alves não responde. Em vez disso, levanta-se bruscamente, assustando os observadores. Nesse momento, descobre-se que Alves está armado com um canivete, aumentando o suspense do conto. O gerente da agência é chamado para resolver a situação. Alternando entre pedidos e ordens, ele tenta convencer Alves a colaborar, mas o protagonista ignora suas tentativas. Isso representa não apenas uma insubordinação em relação à hierarquia formal, mas também um rompimento com os laços de convivência com seus pares.

Diante do impasse, o gerente recorre a uma autoridade externa, convocando os guardas. A narrativa, então, ganha novos contornos com os relatos exagerados dos espectadores para informar os policiais sobre o ocorrido. Contudo, o esperado clímax envolvendo uma ação policial intensa não acontece: Alves, de forma inesperada, obedece docilmente às ordens. A construção dos eventos no conto busca acumular tensão até o ponto alto da *diegese*. Entretanto, o desfecho se volta para um anticlímax, marcado por uma não revelação. Embora o texto sugira, ao longo da narrativa, que Alves teria enlouquecido, essa hipótese apenas se concretiza de maneira sutil no encerramento do conto.

O conto é constituído de várias revelações. A epifania aqui assume uma direção que “[...] pode conduzir a uma abolição de limites entre a experiência material do estar-ali e a experiência íntima, inquietante, de lançar-se ante a um outro que pode ser lido em uma espécie de *consonantia* de suas ações [...]” (Eyben, 2012, p. 19). Essa epifania revela um episódio de loucura vivida por um homem até então considerado um trabalhador exemplar. A manifestação da epifania ocorre em um momento de transe da personagem.

De certa forma, podem-se observar processos semelhantes nos três autores citados. Essa aparente semelhança ocorre sob a égide do que Laurent Jenny (1979) chama de intertextualidade, tanto implícita quanto explícita, afirmando que “[...] um único sema permite

a reutilização da imagem noutra construção temática [...]” (Jenny, 1979, p. 15). Em “Eveline”, a jovem sofre ao enfrentar a decisão entre partir ou continuar presa à rotina, cuidando de seu pai e aceitando a solidão e a violência impostas a ela. Um dos semas que conecta esses dois contos é a solidão, também vivida por Françoise no conto de Vilela, desde a perda dos pais até a recente partida do irmão e a opressão exercida por uma figura masculina que detém poder sobre ela.

No conto “Amor”, de Clarice Lispector, a personagem feminina é profundamente afetada pela consciência de sua própria insignificância, o que a desestabiliza emocionalmente. Aqui, o sema se realiza pelo efeito provocado. Já em “O caixa”, de Luiz Vilela, o sema ocorre no campo do efeito de sentido, com o tema da loucura presente.

Os pontos de contato observados não se realizariam na problemática comum da influência de um autor precursor em relação ao outro, pois, nessa perspectiva, o autor posterior se encontraria em um processo de endividamento em relação ao seu antecessor. Todavia, salienta-se, sob o escopo da Literatura Comparada, uma influência que converge para um “grau de assimilação” (Nitrini, 2004, p. 134).

Essa apropriação está presente na metáfora elaborada por Valéry de que “O leão é feito de carneiro assimilado [...]” (Valéry *apud* Nitrini, 2004, p. 134). O autor argumenta que a qualidade de uma obra, nesse caso obras literárias, está no modo como os textos anteriores são assimilados no sentido de internalizar algo externo, transformando-o em parte do próprio ser, de maneira que o resultado seja algo novo e único.

Desse modo, tanto Lispector, quanto Vilela em seus processos criadores consumiram ideias, tradições e influências externas e, por meio dessa capacidade de assimilação, as absorveram de maneira profunda e transformadora. Então, produziram obras resultantes de um diálogo interno com essas influências, não as negando.

Assim como o leão não se torna um carneiro ao se alimentar do carneiro, mas fortalece seu próprio ser, os autores brasileiros não se tornam Joyce, nem são simples reflexos de sua influência, mas, sim, escritores que as resignificaram e criaram algo próprio, com suas características a partir delas e de outros processos de assimilação em relação a outros autores, como expostos no primeiro capítulo desta dissertação.

Para além das influências, as similaridades desses escritores também convergem para o que Borges (2000) aponta sobre os caminhos da escrita: “O fato é que cada escritor cria seus precursores [...]” (Borges, 2000, p. 281-282). Luiz Vilela, Clarice Lispector e tantos outros são precedidos por James Joyce, o que reflete tanto os influxos recebidos quanto a questão da tradição. Nitrini (2000) aponta para o que Cláudio Guillén afirma sobre o conceito de tradição:

“[...] constituem convenções que supõem ou conotam sequências temporais.” (Nitrini, 2000, p. 138). Esse conceito corrobora o processo delineado por T. S. Eliot (1989, p. 38) ao tratar da tradição em seu sentido histórico, que abrange marcos temporais e atemporais, fazendo com que o “[...] autor se torne consciente de sua contemporaneidade [...]”. Assim, a tradição não pode ser simplesmente transmitida de um autor a outro, mas deve ser “[...] conquistada através de grande esforço [...]” (Eliot, 1989, p. 38).

4.2 NARRATIVAS CURTAS DE JOYCE E VILELA: A LATÊNCIA DO *ICEBERG*

O primeiro conto de *Dubliners*, “The sisters” no original, ou “As irmãs” em português, já inicia com uma duplicidade semântica. Ao ler o título e as primeiras linhas, não é possível determinar se “irmãs” se refere a mulheres ligadas por laços consanguíneos ou de consideração, ou se são membros de uma congregação religiosa. Nesse início, é perceptível o que a Teoria do *Iceberg* proporciona com a ocultação de certas informações. À medida que a trama evolui, torna-se possível atribuir um significado mais definido ao termo, evidenciando a dualidade de sentido presente desde o título até o desenrolar da narrativa.

O conto, narrado em primeira pessoa por uma criança, gira em torno dos acontecimentos relacionados à notícia da morte do padre de quem o menino era amigo. Detalhes sobre o acontecimento são inicialmente dados por um amigo dos tios desse menino, porém, apenas na visita às irmãs do sacerdote, mais detalhes sobre a deterioração da saúde do religioso são desvelados ao leitor. Apesar de tudo, desde o início é possível notar como o garoto recebe a notícia e como reage a ela.

No trecho “NÃO HAVIA ESPERANÇA para ele desta vez: era o terceiro derrame [...]” (Joyce, 1914, p. 21), o prenúncio da temática morte é introduzido no conto (no caso, a morte do Reverendo James Flynn, personagem à qual o narrador se refere nesse início e no desdobrar do conto). Segundo Walter Benjamin (*apud* Benjamin *et al.*, 1983, p. 71), “A morte sanciona tudo aquilo que o narrador é capaz de relatar [...]”. Logo, a temática da morte se apresenta como objeto a ser analisado nas três fases da apreensão estética, tal qual visto anteriormente neste trabalho. O tempo e o espaço, na integridade, fazem-se presente quando o texto sinaliza que: “Noite após noite eu passara pela frente da casa (era período de férias) e observara o quadrado iluminado da janela: e noite após noite eu o encontrara iluminado do mesmo modo, uma luz fraca e uniforme [...]” (Joyce, 2014, p. 7).

Outro aspecto relevante no primeiro parágrafo é o uso da palavra “paralisia”: “Toda noite, ao olhar a janela, murmurava comigo a palavra **paralisia** [...]” (Joyce, 1914, p. 7, grifo

nosso). A “paralisia” pode ser entendida tanto no sentido literal, como uma doença que impede ou prejudica o movimento, o que daria indícios sobre a doença do religioso, quanto no figurado, associando-se ao marasmo. Para o menino, esse termo tem uma conotação negativa, embora também desperte sua curiosidade.

O garoto reforça que a palavra paralisia implica algo de natureza maléfica e profana. No primeiro capítulo, pode-se perceber a denúncia social nem sempre implícita de Joyce em relação ao modo como enxergava Dublin, como uma cidade atrasada que não conseguia se posicionar junto às grandes metrópoles europeias. A atenção que o autor relega à sutileza dos detalhes pode sugerir essa crítica social aos cidadãos irlandeses e, de uma forma cética, insinuar que as mudanças não viriam.

Analisando o termo à luz da Teoria do *Iceberg*, a paralisia pode estar relacionada à doença do padre e sua iminente morte, ou, em uma leitura mais ampla, à inanição dos cidadãos de Dublin. A Irlanda, no século XIX, enfrentou movimentos nacionalistas que buscavam resgatar a cultura gaélica, ao mesmo tempo que foi devastada pela Grande Fome, cuja tragédia matou cerca de um milhão de habitantes e levou outro milhão à emigração (Gaston, 2015). Nesse contexto, Joyce, ao contrário de seus contemporâneos, “[...] fixa sua ficção em Dublin e, de forma irônica, tenta mostrar as situações que os dublinenses devem evitar para que o país se torne uma nação avançada, cosmopolita e integrada à Europa [...]” (Tolentino, 1999, p. 10).

Criticando essa sociedade voltada para o passado, Joyce utiliza ironias e jogos de palavras para ressaltar a inércia dessas pessoas. Esse julgamento está presente nos recônditos de sua poética. O nome da personagem Cotter, introduzida no segundo parágrafo, reforça essa ideia de falta de movimento. O substantivo *cotter*, de acordo com o dicionário *Merriam-Webster* (2023), é um objeto que serve para prender duas partes, como um contrapino, sugerindo que o autor revela parcialmente sua mensagem, mantendo grande parte submersa.

A Teoria do *Iceberg* permite perceber que grande parte da informação está oculta. Ao estabelecer a morte como pano de fundo, as insinuações e o não dito tornam-se parte essencial da composição poética do conto. Diálogos cheios de significados ocultos, como os de Cotter, insinuam comportamentos possivelmente inadequados para um padre, mas nunca os explicitam. Após essas insinuações, o senhor Cotter anuncia a morte do padre Flynn.

Cotter critica a amizade entre o garoto e o padre, sugerindo que o menino deveria interagir com crianças de sua idade e praticar atividades físicas. Suas falas são reticentes, deixando para o leitor a tarefa de preencher as lacunas, reforçando a sensação de que há muito mais sendo insinuado do que revelado.

Esse comportamento de Cotter gera uma raiva contida no garoto, que anteriormente nutria empatia por ele, mas agora seus sentimentos mudaram. Essa raiva pode estar conectada à crítica de Joyce à paralisia dos cidadãos irlandeses, já que “[...] o desejo de Joyce era fazer seus compatriotas, ao lerem seus contos, se depararem num espelho com a imagem de sua impotência em lidar com sua situação de colonizados [...]” (Tolentino, 1999, p. 112).

Em contrapartida, após a noite de sono, o menino recorda que o reverendo morreu de paralisia e sente-se liberto, isto é, após a partida daquilo ou de quem servia de âncora contendo o avanço da sociedade, pode-se levantar a hipótese de que a almejada evolução aconteceria. James Joyce referencia as questões políticas da Irlanda e sua subserviência à coroa britânica no próprio livro *Dublinenses*, no conto “Dia de hera na lapela”. A Irlanda só se tornará independente em 1937. Então, talvez um certo pendor cético esteja presente nesse modo de retratar os cidadãos e a sociedade do escritor, além de talvez ser muito significativo o modo como a religião é representada nessa sociedade e o papel que cumpre nessa paralisia.

Outro ponto a se mencionar é a ausência de explicação sobre porque o garoto vive com os tios. Não há informações sobre seus pais ou o que aconteceu com eles, um aspecto que alinha-se com a observação de Moisés (1997) sobre o conto: o passado e o futuro têm um papel secundário, com o foco principal no tempo presente.

Os simbolismos na estética de Joyce sugerem que o garoto busca um contraponto à morte, representada pela escuridão, em uma tentativa de superar o luto. Esse contraponto pode ser interpretado como uma iluminação. De acordo com Ellmann (1982), uma revelação retrata a experimentação de uma alegria súbita, que se manifesta na sensação de liberdade provocada no garoto, como no trecho: “Achei estranho que nem eu nem o dia estivéssemos de luto e fiquei até aborrecido ao descobrir em mim uma sensação de liberdade como se tivesse sido libertado de algo em consequência da morte dele” (Joyce, 1914, p. 10).

O conto está permeado por referências à escuridão e à noite, enquanto o jogo de luzes também é frequente. Em um momento, ao caminhar ao sol, o garoto tenta se lembrar de um sonho no qual viajava para um lugar distante, mas não recorda o final, o que pode indicar a necessidade de escapar da paralisia provocada pela morte e da inércia social da Irlanda.

Em outros diálogos, a metáfora do *iceberg* torna-se evidente. O evento da quebra do cálice, que desorienta o padre, e a maneira como ele é encontrado no confessionário revelam, ao final, a loucura do padre: “– Os olhos arregalados e rindo sozinho... Naturalmente, ao verem isso, pensavam logo que alguma coisa não andava bem com ele...” (Joyce, 1914, p. 16).

Nessas últimas partes do conto, os três princípios da estética da criação joyceana se entrelaçam e conversam com a criação de Ernest Hemingway. O efeito cumulativo, o uso de

reticências para indicar que há mais no pensamento do que foi externalizado, os não ditos e o encerramento das três fases da apreensão estética, a integridade do objeto observado, a sua harmonia e a revelação articulam o uso dessas teorias nessa análise.

No conto “O caixa”, de Vilela, mencionado anteriormente, Alves, assim como o padre Flynn, também está em uma posição que sugere desequilíbrio. O subgerente tenta dissuadi-lo, e o gerente, hierarquicamente superior, tenta persuadi-lo, mas ambos sem sucesso. Alves, armado com um canivete, só responde aos comandos dos guardas: “Alves se levantou, e veio. Na porta olhou para os que o olhavam; mas sua boca não falou nada, e seus olhos arregalados tinham uma estranha agudez [...]” (Vilela, 1967, p. 38).

Novamente, muitos aspectos permanecem não ditos, justificando a latência do *iceberg*. A submissão de Alves aos guardas, em um contexto de ditadura militar no Brasil, é carregada de significado. Ao final, os funcionários comentam: “Só quero dizer que nesse mundo de hoje nunca se sabe o que pode acontecer de uma hora para a outra com a gente [...]” (Vilela, 1967, p. 39).

Os oitenta por cento do *iceberg* estão escondidos em águas profundas, como é típico dos contos de Vilela. Além da questão da saúde mental, a vida reservada de Alves é um elemento que não se revela facilmente ao leitor.

O décimo conto do livro *Dublinenses*, sob o título “Argila”, também sugere que há muito mais submerso do que exposto ao leitor. A narrativa trata de Maria e sua expectativa em ter uma noite de folga durante os festejos de *Halloween*. Coincidentemente ou não, o narrador heterodiegético descreve o corpo de Maria, destacando que “[...] seu nariz era comprido e o queixo pontudo [...]” (Joyce, 2014, p. 97), o que remete à figura folclórica da bruxa, tão presente na cultura irlandesa. Contudo, o contraste entre a aparência que tal figura evoca e a natureza pacificadora da protagonista, com inclinações maternais, cria uma dualidade intrigante na personagem.

Após um dia de trabalho na lavanderia, Maria se prepara para visitar Joe, a quem cuidou junto com o irmão quando ambos eram crianças. Apesar da espera por uma noite agradável, Maria teme que Joe possa estar bêbado. Essa apreensão inicial é a primeira pequena tensão apresentada no conto, mas logo se dissipa quando Maria relembra o carinho de Joe, que a considerava como uma mãe.

O narrador oferece mais informações sobre a história de Maria, detalhando como ela conseguiu o emprego na lavanderia, suas preferências e desgostos no local, bem como sua dedicação às plantas. Após esse devaneio, a narrativa retorna ao presente, mostrando o trabalho de Maria ao organizar a refeição de suas colegas. Em meio ao ambiente descontraído, Maria

desconsidera uma brincadeira feita por uma colega, que sugere que ela ficaria noiva. Há no conto várias insinuações relacionadas a casamento que não são desenvolvidas, mas que chama a atenção do leitor pela repetição sutil da ideia.

Depois da refeição, Maria se recolhe para se trocar e, ao se observar, percebe que, embora ainda considere possuir certa beleza, já não é mais jovem. Em seguida, parte para a casa de Joe, ansiosa pela visita.

Outro ponto de tensão e de não ditos surge na narrativa: o desentendimento entre Joe e seu irmão. No entanto, esse conflito é apenas mencionado, sem maiores explicações. Além disso, um dos filhos de Joe se chama Alphy, o mesmo do irmão, a quem detesta.

Durante o trajeto, Maria decide comprar doces para as crianças de Joe. Após refletir sobre outro presente, opta por um bolo. Contudo, sua personalidade indecisa é evidenciada, já que demora bastante para escolher o bolo ideal. Já no bonde, um senhor cede espaço para Maria sentar e tenta iniciar uma conversa, mas ela se limita a responder vagamente, demonstrando reserva. Ao chegar à casa de Joe, Maria é recebida com alegria pelos moradores e pelas filhas do vizinho. Ela entrega os doces às crianças e menciona ter trazido algo especial para os anfitriões, mas não consegue encontrar o presente. A senhora Donnelly sugere que Maria o tenha deixado no bonde, provocando nela um sentimento de desapontamento.

Esse descontentamento logo se dissipa e a noite prossegue de maneira agradável, com todos cantando, dançando e superando pequenos incidentes. As tensões que Maria carregava vão desaparecendo conforme ela observa as crianças brincarem e o casal anfitrião em harmonia. Tudo parece correr bem até que as crianças convidam Maria a participar de uma brincadeira típica do *Halloween*, que consiste em colocar sobre uma mesa vários pires com diferentes objetos, cada um representa a sorte para o futuro. Uma das meninas pega um anel, simbolizando casamento futuro. Quando chega a vez de Maria, ela toca em “uma substância úmida e mole” (Joyce, 2014, p. 97), a argila, que no contexto da brincadeira representa morte precoce ou um mau presságio e que também é o título do conto. A reação ao seu redor indica desconforto; as crianças são repreendidas e pedem que Maria refaça a brincadeira.

Apesar do episódio, o ambiente se mantém harmonioso. Ao final da noite, Maria é convidada a cantar. Contudo, ao invés de interpretar a canção completa, ela erra a letra e repete uma estrofe que fala de um amor que nunca se apagou. A emoção toma conta de todos, Joe a reprime rapidamente e pede à esposa que lhe encontre um objeto qualquer, tirando o foco do que sentia.

O estudioso Michael Hollister (2015) analisa o conto “Argila” e aponta as várias camadas que estão operando em um plano secundário, abaixo da superfície visível do conto.

Maria repete uma parte duas vezes da canção e omite uma. Hollister indica que a estrofe saltada pela protagonista se refere ao amor, sentimento que Maria já não se permite ter. O casamento, para alguém da idade dela, já não se mostra como uma perspectiva viável.

A argila, como outros elementos, permanece submersa na narrativa, esperando ser interpretada pelo leitor. Maria é uma figura resignada, que, assim como Eveline, ocupa um papel social de cuidado, mas sua vida emocional e simbólica também está oculta, deixando apenas pistas para serem descobertas.

4.3 TEMAS EM TENSÃO: À ESPREITA DA SOLIDÃO E DA MORTE

Se existe um tema que sempre permeia a composição estética de Joyce, esse tema é a morte. Agora, trataremos da maneira como a morte e os sentimentos a ela relacionados se entrecruzam nas composições de Vilela e Joyce.

4.3.1 Morte, angústia, luto e melancolia em Vilela e Joyce

No conto “Os mortos”, de Joyce, um primeiro lampejo de angústia em relação ao passado aparece no discurso de Gabriel, sobrinho das donas da casa onde ocorre uma reunião. Como de costume, Gabriel é responsável pelo discurso da noite festiva. No entanto, ao revisar mentalmente os pontos que iria abordar, ele conclui que o discurso “[...] era todo um equívoco, um completo fracasso [...]” (Joyce, 2014, p. 179). Mesmo assim, ele o realiza, e o jantar transcorre normalmente.

Mais tarde, enquanto os convidados começam a se retirar, Gabriel observa uma mulher sob uma meia-luz, completamente absorta em uma música. Essa mulher é sua esposa, Gretta. Ele a contempla de tal maneira que a compara a uma “figura simbólica” (Joyce, 2014, p. 208). Contudo, o que mais o intriga é o simbolismo representado por aquela mulher, tão imersa na canção. Ele imagina que aquela cena seria um belo quadro, destacando os contrastes entre o cabelo dela e o jogo de luz e sombra, combinando claro e escuro, assim como todos os objetos que compunham aquela cena. Ele intitularia o quadro de “Música distante” (Joyce, 2014, p. 209).

Aqui, observa-se uma dualidade de sentimentos em Gabriel e Gretta. Gabriel sente angústia ao contemplar a beleza de sua esposa, ao mesmo tempo que se omite e a admira à distância. Por outro lado, a imersão de Gretta na música sugere que memórias profundas estão sendo resgatadas, trazendo à tona sentimentos reprimidos.

Quando Gabriel finalmente escuta a canção, para ele soa como um triste lamento, acentuado ainda mais pela voz que a interpreta: “Oh the rain falls on my heavy locks / and the dew wets my skin. / My babe lies cold [...]”²⁰ (Joyce, 2014, p. 209). Tanto o tema da música quanto a melodia, a execução e o clima – era inverno e nevava – contribuíam para intensificar a sensação de tristeza.

Mais tarde, já no hotel onde estavam hospedados, Gabriel nota que Gretta parece fatigada. Ele pergunta o que a incomoda e ela responde que está apenas cansada. Após algum tempo, Gretta, tomada pelas lágrimas, admite que pensava na música que ouviram mais cedo. Com a insistência de Gabriel, ela revela que a canção era cantada por alguém que ela amava no passado.

Enquanto Gretta vive seu luto – definido por Freud como “[...] via de regra, a reação à perda de uma pessoa querida [...]” (Freud, 2013, p. 29) –, sua tristeza é tão profunda que, após anos, ela ainda sofre ao lembrar daquela dor. Escutar aquela música traz à tona o esgotamento emocional. Por outro lado, Gabriel reage com insinuações sobre o antigo amor de Gretta, e seu estado de espírito muda drasticamente. De início, ele estava feliz por estar com sua esposa, nutrindo um desejo intenso por ela. Porém, à medida que a conversa avança, sua felicidade se transforma em raiva: “Uma cólera surda tornou a se condensar no fundo de sua mente e a chama escura do desejo voltou a latejar com fúria em suas veias [...]” (Joyce, 2014, p. 217). Essa oscilação de sentimentos vai ao encontro do que Lourenço descreve como a melancolia sendo o “[...] lugar em que se quebram as núpcias reais entre o eu e a vida [...]” (Lourenço, 1999, p. 16).

Gretta continua falando sobre seu antigo amor, descrevendo suas características físicas. Gabriel, ainda provocando, sugere que esse seria o motivo pelo qual ela gostaria de ir a Galway, para revê-lo. No entanto, Gretta revela que o jovem estava morto. Nesse momento, Gabriel oscila entre melancolia e luto. Freud define a melancolia como caracterizada por “[...] um desânimo profundamente doloroso, uma perda de interesse pelo mundo exterior e um rebaixamento do sentimento de autoestima [...]” (Freud, 2013, p. 28). Gabriel se sente “[...] humilhado pelo fracasso de sua ironia e pela evocação da figura do morto [...]” (Joyce, 2014, p. 218).

No conto do autor mineiro “Os mortos que não morreram”, o narrador, em terceira pessoa, relata o encontro de amigos ou conhecidos na casa de Regina, Caio e a filhinha. Inicialmente, as visitas são surpreendidas pelo surgimento da criança, que, ao adentrar a sala,

²⁰ “Ó, a chuva cai em meus densos cabelos / o orvalho molha minha pele. / Meu filho jaz enregelado [...]” (Joyce, 2014, p. 209, tradução nossa).

percebe que todos estavam com os olhos fixados em uma rachadura na parede. Segundo sua mãe, simplesmente apareceu, sem qualquer indício prévio de problemas estruturais. A menina, então, questiona se algum bicho sairia de lá. A mãe decide que já era hora de a criança se retirar, e assim o faz. Então, o grupo retoma, aparentemente, os diálogos tanto de caráter reflexivo quanto filosófico sobre eventos da vida.

Após a continuação da conversa, um dos visitantes, Hélio, afirma que “[...] o homem é um animal ameaçado [...]” (Vilela, 1983, p. 109). Quando questionado sobre o motivo de tal afirmação, Walter, outro amigo presente, concorda e acrescenta que, embora os animais irracionais também fossem ameaçados, eles não tinham consciência do sofrimento que passavam e, portanto, não sofriam.

Após algum debate, Walter conclui que “O passado é uma ameaça. A memória é o porão da alma. Todo mundo tem um porão dentro de si. E todos nós temos medo de um porão. O dos outros e o nosso próprio [...]” (Vilela, 1983, p. 110). Nesse ponto do conto, a memória, o passado e sentimentos como angústia, melancolia e solidão são invocados e apresentados ao leitor.

Com base nesse trecho e suas possíveis interpretações, pode-se compreender que a memória representa uma ameaça ao sujeito, pois, ao residir na mente humana, ela também atua no campo da imaginação. Assim, essa ameaça aparece na forma de angústia. Eduardo Lourenço (1999, p. 17) afirma que “O campo próprio da angústia é o da imaginação, imaginação do pior, em que o real fica de fora [...]”.

Posteriormente, Walter expõe a ideia de que a morte permanece escondida, constantemente ameaçando a existência humana. Ele a delimita como parte da memória de cada um, afirmando que a morte é sempre uma ameaça, pois, mesmo invisível, ela está sempre presente, incomodando, espreitando como algo que não se aceita ou que causa vergonha. Walter explica de forma clara como a morte se mantém à espreita, afirmando:

“É lá”, continuou ele, “é lá no porão que estão os mortos que não morreram; os agonizantes que enterramos vivos; nossos fantasmas paralíticos, aleijados, homicidas, anormais, nossos fantasmas que trancamos com chave e cadeado, esquecendo de que não há paredes para fantasmas; e é lá que se esconde sob um véu negro, nossa face deformada, nossa face vergonhosa, humilhada, selvagem, nossa voz que ninguém ouviu, nossas palavras que ninguém escutou, nossos gestos que ficaram acorrentados no escuro” (Vilela, 1983, p. 110-111).

A teoria elaborada por Walter causava desconforto nos outros personagens do conto, chegando a provocar o desejo de uma das personagens de ir embora, deixando implícito que talvez ela tivesse algo escondido nos porões de sua memória. Contudo, após expor aquilo que

se tentava ocultar, Walter introduz outra proposição: a de que, na verdade, o ser humano faz isso porque necessita de segurança (Vilela, 1983, p. 112).

Quando indagado sobre o que pensava sobre a morte, Walter afirmava que “[...] a morte não interessa. A morte não tem importância. A morte é apenas o fim.” (Vilela, 1983, p. 113). Ele parecia desdenhar qualquer significação que a morte pudesse ter. Júlio – outro amigo visitante – confronta Walter, dizendo o que ele pensava sobre a morte. Nesse momento, Walter sustentava que a morte não era digna de nossos pensamentos, assim como a vida. Contudo, ele reconhecia que era inerente ao ser humano pensar, e, como era impossível dissociar o pensamento do homem, era inviável não pensar na morte, o que, por sua vez, provocava infelicidade.

Walter apresentava uma dualidade em relação à morte: ora a considerava uma questão insignificante, ora reconhecia que era algo indissociável do pensamento humano. O homem, por ser consciente de sua existência, carregava consigo uma permanente insegurança quanto à vida. O medo da morte, segundo ele, impedia que se pudesse alcançar a felicidade.

Outro aspecto a ser considerado diz respeito ao próprio título do conto, “Os mortos que não morreram”. Já inicialmente é explicitado ao leitor a temática do conto, porém o conto não é apenas sobre a morte, ou seja, embora ela sirva como pano de fundo para falar dos segredos escondidos, dos eventos do passado que as pessoas gostariam que fossem apagados de suas memórias.

Esse desejo de esconder algo é reforçado pela descoberta de que Regina e Hélio tiveram um envolvimento no passado. O discurso de Walter diretamente concatena com as ações e as memórias da dona da casa e as confidências de cada um.

Cabe ainda mencionar que havia uma analogia implícita de que algo inconcebível permanecia escondido nos escombros da mente humana: a rachadura no início do conto já prediz sobre a fragilidade dos envolvidos.

O fato de a filha de Regina imaginar que um bicho sairia da rachadura no teto espelhava os fantasmas da memória. Assim como os fantasmas, a rachadura apareceu do nada. Ou seja, os fantasmas estão lá, até que, de repente, sem nenhum aviso prévio, eles ressurgem.

A rachadura na parede, para a criança, era o equivalente ao que os porões representavam para a memória. O bicho imaginado pela menina simbolizava os mortos que não estavam verdadeiramente mortos, as intenções e as intimidades não se encontrariam protegidas, estando sempre na iminência de ressurgir a qualquer momento.

A metáfora apresentada por Walter ressoa com a expressão da morte em “Os mortos”, de Joyce. Gretta, agora casada e com filhos, escondia em sua memória um romance vivido na

adolescência. Ela carregava, nos recônditos de sua mente, os fantasmas mencionados por Walter, esquecendo-se de que não havia paredes que pudessem conter tais fantasmas. Ao escutar uma música naquela noite, o fantasma de seu antigo amor morto reaparecia, de maneira semelhante ao bicho imaginado pela filha de Regina, que parecia pronto para sair da rachadura no teto.

Quando Gretta finalmente revelou sua história, Gabriel foi surpreendido ao descobrir que o antigo amado não havia morrido de uma doença física, mas por causa dela. A reação de Gretta denotava o luto, pois, como observa Freud, a “[...] perda de um ser amado não é apenas a perda do objeto, mas também a perda do lugar que o sobrevivente ocupava junto ao morto [...]” (Freud, 2013, p. 14). Gretta recordava, inclusive, os detalhes do olhar do amado. Ao se lembrar do dia em que soube da sua morte, ela não conseguia colocar em palavras o sentimento vivido.

Além da vivência do luto já analisada por Freud, Gretta também apresentava traços do que Eduardo Lourenço descreve sobre a melancolia em *Mitologia da saudade*, quando afirma que:

Apesar das aparências, a melancolia não é essencialmente a expressão da nossa derrota, como seres simbolicamente imortais, às mãos do tempo, mas a última encenação de todo o nosso ser para aliviar o luto das nossas esperanças desfeitas, dos nossos anseios perdidos, dos nossos amores defuntos (Lourenço, 1999, p. 19).

Esse luto e essa melancolia vivenciados por Gretta também se apossaram de seu jovem amor, dadas as circunstâncias envolvendo sua partida, que ocorreu durante o inverno. O simbolismo do inverno, associado ao recolhimento e à morte, refletia o rompimento do eu, representado pela figura de seu amado. Sabendo que Gretta deixaria a cidade para se mudar para um internato, o jovem, tomado por desespero, saiu em meio ao frio e à chuva congelante para vê-la. O sentimento de ruptura iminente era tão avassalador que o inverno da estação se impôs também sobre o corpo e a alma do rapaz, que “[...] definhava, ou algo parecido [...]” (Joyce, 2014, p. 219).

Por fim, ele se recusou a sobreviver sem a companhia de sua amada, Gretta. Quando confrontado com o risco de a chuva matá-lo, ele afirmava que “[...] não queria viver [...]” (Joyce, 2014, p. 220). Assim, ele se entregava à melancolia e ao luto, levando ao apagamento de seu eu, tanto psicológica quanto fisicamente. A perda de si mesmo foi tão devastadora que o jovem, já debilitado, arriscou-se a sair em meio ao clima hostil para se despedir de Gretta, incapaz de suportar a ideia de viver sem ela ou de vê-la partir.

A pulsão para a morte, apresentada nos contos, era desencadeada por sentimentos melancólicos e angustiantes vividos pelas personagens. Esses sentimentos reforçavam tais impulsos, não apenas confirmando que a melancolia é, conforme Lourenço descreve, uma “[...] manifestação estrutural do ser humano, afetado pela sua relação com o tempo [...]” (Lourenço, 1999, p. 20), mas também alinhando-se à descrição de Freud sobre a melancolia, que aponta: “[...] o melancólico nos mostra algo que falta no luto: um extraordinário rebaixamento de sua autoestima, um enorme empobrecimento do ego [...]” (Freud, 2013, p. 30).

De um lado, ao relembrar esses eventos, Gretta é tomada pela emoção, ainda vivendo o luto pela perda do jovem. Do outro, Gabriel também sofre ao descobrir que sua esposa vivenciou um romance no passado e guardou esse segredo por tantos anos. Mais uma vez, a melancolia o consome, levando-o a questionar o relacionamento com Gretta, assim como sua própria identidade. Ele sente que tem pouca importância na vida dela, mesmo sendo seu marido, mas essa constatação nem o magoa; em vez disso, provoca uma suspensão de emoções. Gabriel a “[...] observava enquanto dormia, como se nunca tivessem vivido juntos [...]” (Joyce, 2014, p. 220).

Logo após esse episódio, Gabriel reflete sobre outros possíveis eventos relacionados ao tema da morte. Ele antecipa a morte de uma de suas tias, já idosa, e pondera sobre como reagiria diante dessa perda e como consolaria sua outra tia. Ao imaginar essas possibilidades, ele mergulha em tristeza, sofrendo por algo que ainda está por vir, já projetando novos fantasmas escondidos nos porões da alma. Em sua visão, “[...] todos estavam se transformando em sombras [...]” (Joyce, 2014, p. 221).

Assim, Gabriel é tomado pelas lágrimas ao concluir que “Seria melhor precipitar-se na morte no apogeu de uma paixão do que extinguir-se e murchar lentamente com a velhice [...]” (Joyce, 2014, p. 221). No entanto, ele percebe que as lágrimas que agora brotam em seus olhos são uma expressão do amor que sente por Gretta. Há, portanto, um luto antecipado e uma mistura de emoções conflitantes vividas por ele.

A constatação da morte iminente provoca reflexões profundas em Gabriel. Ele se vê diante da dissolução da vida e da realidade antes palpável. Nesse momento, a melancolia se manifesta como uma “[...] manifestação estrutural, afetada pela sua relação com o tempo [...]” (Lourenço, 1999, p. 20), já que, em seus pensamentos, a passagem do tempo parece inevitavelmente entrelaçada com a morte.

Sua alma acercava-se da região habitada pela vasta legião de mortos. Pressentia, mas não podia apreender suas existências vacilantes e incertas. Ele próprio dissolvia-se

num mundo cinzento e incorpóreo. O mundo real, sólido, em que os mortos tinham vivido e edificado, desagregava-se (Joyce, 2014, p. 221-222).

Para finalizar o conto, o uso da metáfora e da comparação ao tratar da alma evoca as “[...] afecções da alma que vão da tristeza à angústia, sem esquecer o tédio [...]” (Lourenço, 1999, p. 17), assim como a “afecção do melancólico” (Freud, 2013, p. 31): “Sua alma desmaiava lentamente, enquanto ele ouvia cair suave através do universo, cair brandamente como se lhes descesse a hora final, sobre todos os vivos e todos os mortos [...]” (Joyce, 2014, p. 222).

4.3.2 Nos porões da intertextualidade

O amor daquele jovem permanece, para Gretta, preso no porão da memória que Luiz Vilela descreve tantos anos depois. De acordo com Jenny (1979, p. 6), “[...] a intertextualidade não só condiciona o uso do código, como está também explicitamente presente ao nível do conteúdo formal da obra [...]”. Ou seja, há a possibilidade de outros símbolos de ordem implícita ou explícita operarem no segundo texto, marcando, assim, a presença de um texto dentro de outro.

Ao considerarmos a intertextualidade sob essa perspectiva, percebemos que os sentimentos de Gretta por aquele amor da juventude estão presos nos porões de sua alma. Lá, nesse porão – numa analogia com o que Vilela apresenta –, encontram-se os fantasmas ocultos de um amor que, por sua causa, não desejava mais viver.

Além disso, quando Kristeva cunha o termo “intertextualidade” e afirma que um novo texto é como um “[...] mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto [...]” (Kristeva, 2005, p. 146), fica evidente que os fantasmas que atormentavam Gretta e Gabriel estão agora transformados em outro texto, como se fossem uma explicação de como os mortos controlam os vivos, mas à maneira de Vilela.

Luiz Vilela também transforma a razão pela qual esses fantasmas estão ocultos, que é a necessidade de segurança do ser humano. Suprimir memórias e pessoas, como Gretta faz ao ocultar de seu marido a existência de um antigo amor, caracteriza atos que fazem parte dessa busca incessante por segurança.

Em ambos os textos, a temática da morte e do luto se revela de forma bastante latente. Em Luiz Vilela, uma das personagens afirma que tudo o que desejamos esconder do passado é enclausurado nos porões de nossa alma. Ou seja, tudo aquilo que é indesejado e que causa o apagamento do eu é empurrado para as profundezas do ser, na tentativa de garantir segurança.

No entanto, apenas esconder não faz com que o indesejado desapareça; pelo contrário, tudo permanece lá, esperando uma oportunidade de emergir, pois as paredes dos porões da alma não contêm fantasmas. Além disso, refletir sobre essas questões traz infelicidade, semelhante aos efeitos que a melancolia provoca no sujeito, sendo capaz de adoecer e conduzir à pulsão de morte.

Em Joyce, por sua vez, Gabriel, ao descobrir um romance do passado que resultou na morte de um amor da sua esposa, é tomado por sentimentos de angústia e melancolia. Ele percebe que, durante anos, sua esposa sofreu por alguém que morreu de amor por ela. Essa morte, algo indesejado, estava até então enclausurada no porão da memória de Gretta. Gabriel, então, sente uma profunda crise de identidade, sofrendo não apenas pelo que já passou, mas também pela expectativa das mortes que ainda estão por vir. Assim, os fantasmas, antes ocultos, agora se revelam como forças que operam e controlam aqueles que ainda estão vivos. O que antes era sólido e real parece se dissolver, restando apenas o que é abstrato.

Observa-se, ainda, a forma como as personagens Gabriel e Gretta, em Joyce, e Walter, em Vilela, enfrentam a morte e o luto. Enquanto Gabriel lida com a descoberta de um passado amoroso de sua esposa, que ainda a afeta profundamente, Walter expõe a morte como uma ameaça constante, escondida nos porões da memória.

É evidente a intertextualidade entre as obras de Vilela e Joyce. Elementos como os “fantasmas” da memória, em Vilela, ressoam na figura dos amores mortos em Joyce, enriquecendo a leitura e oferecendo novas camadas de significado.

Nos pontos em que as obras se aproximam, nota-se a dualidade de sentimentos, uma constante em ambas as apreensões estéticas dos escritores. As personagens oscilam entre a aceitação e a angústia, entre a felicidade e a tristeza, refletindo a complexidade das emoções humanas diante da morte e do luto.

As metáforas, como os “porões da memória”, em Vilela, e a “música distante”, em Joyce, são eficazes na representação da morte e do luto. Elas permitem uma compreensão mais profunda das emoções das personagens e do impacto dessas experiências em suas vidas.

Os pressupostos teóricos oferecidos por Freud e Lourenço fornecem uma base sólida para entendermos as reações das personagens. Freud nos ajuda a compreender o luto e a melancolia, enquanto Lourenço aprofunda nossa compreensão da relação entre o tempo e a melancolia.

A presença constante da morte e do luto molda a estrutura narrativa das obras. Esses temas não apenas influenciam as personagens, mas também dirigem a diegese, criando uma

atmosfera carregada de tensão e introspecção – características que acrescentam profundidade à narrativa.

Desse modo, a exploração desses temas na literatura nos oferece uma visão mais aprofundada da condição humana. Vilela e Joyce mostram que a morte e o luto são experiências universais que nos desafiam a confrontar nossas próprias emoções e memórias. Suas obras nos convidam a refletir sobre a fragilidade da vida e a importância de enfrentar nossos próprios “fantasmas”.

Embora esses pontos de contato sejam apresentados, é importante ressaltar a maneira como cada autor retrata a reação das protagonistas quando confrontadas com esses monstros indesejados. Se por um lado Gretta, de James Joyce, assume de forma saudosa e acolhe não apenas esses segredos, mas também o sujeito que partiu, assim como os sentimentos a eles relacionados. Por outro lado, Regina, de Luiz Vilela, rechaça a volta desses segredos e não permite que Hélió vislumbre qualquer reação que não seja de espanto pelo fato de ele tentar retomar algo que para ela, claramente, está no passado.

Portanto, deve-se salientar os inúmeros pontos de divergências entre esses escritores e suas composições. No conto “Os mortos que não morreram”, há um diálogo com a ideia de achar que as portas estão sempre abertas, um morto que não morreu e que pode sempre ressurgir. Já em “Os mortos”, persiste o sentido de o morto ocupar um espaço afetivo na memória, porém, de certa forma, nostálgico.

Em James Joyce, a morte é muito latente, e não apenas nos contos referenciados neste estudo. Já em Vilela, essa temática também faz sua presença de forma considerável. Nas obras de ambos os escritores, há uma abrangência de temas relacionados ao luto e à melancolia. Entretanto, nesses dois contos, a metáfora da morte apresentada por Walter e a morte percebida por Gabriel podem também terem sido usadas para chamar a atenção para o retorno do passado de cada um. Cada autor faz isso à sua maneira. Esses temas revelam-se fundamentais para compreender as motivações e os comportamentos das personagens, moldando suas trajetórias e interações.

Por fim, no que diz respeito aos processos criacionais de cada escritor, Dorneles (2020, p. 147) resalta como características marcantes de Luiz Vilela o desenvolvimento compositivo pautado na “[...] dicção coloquial, na concisão da escrita [...] em direção de uma ironia mais corrosiva [...]” e Pereira (2020, p. 132) reforça que Vilela, além de já ter se consolidado como um “mestre do diálogo”, é “[...] senhor de uma técnica narrativa do conto como poucos [...]”. Já *Dublinenses*, segundo Amaral (2013, p. 147), é um “livro de atmosfera”; a narrativa joyceana

chama atenção pela presença marcante de um julgamento moral e pelo lirismo, enquanto Vilela elimina os detalhes supérfluos com uma narrativa condensada que sobrepuja diversos escritores impressionistas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No segundo capítulo, realizamos avaliações das inter-relações contextuais e biográficas dos escritores, bem como uma sondagem sobre a recepção crítica de suas obras. Com o auxílio de Richard Ellmann, foi possível brevemente articular parte do contexto social, histórico e compositivos de Joyce. Dentro desse escopo, podemos observar os diálogos de Joyce com seus antecessores e sua busca pela criação estética própria. Observamos o que muitos críticos apontam sobre sua produção no sentido de aferir uma visão que soa como uma denúncia social sobre o atraso de desenvolvimento da Irlanda e a paralisia de seus cidadãos. Essa desaprovação de Joyce foi observada de forma recorrente em seus contos.

Sob o mesmo ponto, Luiz Vilela utiliza como matéria-prima de sua composição o seu cotidiano. Contrastivamente, o autor não se restringe a abordar em sua produção apenas personagens e diegese pertencentes ao contexto social em que o autor está inserido. Notamos que a concisão de sua escrita é uma característica constantemente presente em sua composição e que se acentua no decorrer de sua trajetória. O escritor mineiro demonstra grande apreço à tradição literária e explora, assim, de seu precursor Hemingway, a potência do diálogo em sua composição.

A pesquisa de caráter bibliográfico buscou percorrer um dos vários caminhos da tradição contística. Dessa forma, partindo de conceitos do universal para o local, foi possível estabelecermos diálogos entre Joyce e Vilela e com outros autores do mesmo gênero pertencentes ao cânone literário.

Paralelamente, tecemos considerações sobre a modalidade textual pesquisada a fim de delimitarmos a maneira como trabalhamos esse gênero neste estudo. Então, as concepções, a partir de Julio Cortázar e Edgar Allan Poe, em conjunto com as contribuições de Hemingway e Virginia Woolf, embasaram as nossas discussões sobre o conto. Em adição, o caráter dialógico proposto por Bakhtin possibilitou-nos a interface entre esses escritores e suas respectivas recepções críticas.

No terceiro capítulo, realizamos uma expansão na análise da composição joyceana com a finalidade de aprofundarmos o conhecimento sobre outras facetas da produção literária do autor. Para isso, apresentamos o seu primeiro livro de poemas e, posteriormente, analisamos dois dos poemas.

Para a investigação dos poemas, realizamos uma incursão a respeito das definições de poema e poesia, pautando-nos, principalmente, em Octavio Paz sobre a função libertária da poesia. A partir dessa proposta de trabalho, constatamos a presença de temáticas recorrentes do

autor tanto nos poemas, quanto nos contos, que envolvem culto ao amor, louvor à pessoa amada, as mudanças no ciclo da vida, mas também as dores, os sofrimentos e as angústias existenciais. Inclusive, no poema “XXXVI”, há características da epifania que já se fazem presentes desde a primeira obra de Joyce.

A produção poética de James Joyce nos possibilitou observar o lirismo como um traço marcante em suas obras e que reverberam também em seus contos. Enquanto, no conto “As irmãs”, Joyce apresenta uma denúncia social sobre a sociedade irlandesa, paralelamente, no poema XIX, ele denuncia os possíveis aproveitadores da interlocutora e a instiga a reagir à falsidade em seu entorno. Cobra-se, então, uma postura de maturidade, de que assumam as responsabilidades que a vida adulta impõe.

Esse lirismo está presente na subjetividade, nas emoções e sensibilidades, na linguagem poética e na presença de temas universais que englobam morte, tristeza e melancolia como sentimentos que estão intrinsecamente relacionados à natureza humana. Esse traço ressoa não apenas nos poemas, mas também nos contos do autor aqui analisados.

O exame das tensões na tessitura narrativa de Vilela em três de seus romances, *Graça*, *Entre amigos* e *Perdição*, mostrou-se frutífero. Primeiramente, investimos em Anatol Rosenfeld e Mikhail Bakhtin para tratar do romance. Em seguida, abordamos o tempo e o espaço romanescos sob a perspectiva da totalidade de Gérard Genette, o tempo físico e psicológico de acordo com Nunes e a indissociabilidade do tempo e espaço segundo Osman Lins. Depois, utilizamos Antonio Cândido para pensarmos na complexidade do desenvolvimento das personagens, do narrador e da focalização e Norman Friedman e Gérard Genette para as diferentes funções dos narradores a depender de seu papel dentro da narrativa, assim como a focalização.

No que diz respeito às diretrizes céticas pautadas na “suspensão do juízo” sintetizadas por Nunes e Krause, permitiram-nos pensar as obras de Vilela sob o ponto de vista do não julgamento das figuras dos narradores, principalmente em *Graça* e *Perdição*. Notamos que esse traço é contumaz nas obras do escritor.

No quarto capítulo, o diálogo encontrou caminho a partir de sua importância no trato social e no intercâmbio de ideias de acordo com Mikhail Bakhtin. As tensões foram evidenciadas por sua capacidade interativa e contraditória entre diferentes partes. Assim, observamos as marcas textuais das tensões nos contos de Joyce e Vilela, tanto nos âmbitos narrativos quanto nas esferas comparativas. Isso possibilitou-nos uma compreensão epifânica pautada tanto no seu sentido mais profundo, através do próprio James Joyce, quanto no mais

específicos, no caso em Vizioli, que sintetiza e permite que as três fases da apreensão estética sejam aplicadas na comparação entre os contos de ambos os escritores.

Nas narrativas curtas dos dois autores, também sob o escopo da Literatura Comparada, a presença da Teoria do *Iceberg* se mostrou pertinente no exame dos contos escolhidos. Além disso, nos exames comparativos entre os contos dos dois autores, abordamos suas semelhanças e diferenças, assim como as interfaces com proposições filosóficas quando tratados dos temas relacionados à saudade, solidão, luto e morte, com as contribuições de Eduardo Lourenço e seu trabalho *A mitologia da saudade* e Sigmund Freud com *Luto e melancolia*.

Na sondagem de proposições investigativas, observamos pontos de contato entre os dois autores, Vilela e Joyce, sob o viés comparativo de Roland Barthes e a metáfora do leão que se alimenta do carneiro – que obviamente não o torna em sua presa, mas sim o fortalece. Nessa perspectiva, podemos afirmar que esse processo de assimilação e absorção de características de um autor em outro levou o escritor mineiro a criar algo totalmente próprio. Claro que outras assimilações foram feitas por Vilela, assim também por Joyce em relação aos seus predecessores.

Ademais, tanto a composição romanesca quanto a contística vileliana dialogam entre si no que tange à presença do pendor cético nos momentos em que os narradores assumem um caráter de não julgadores, por meio da suspensão do juízo. No conto “Françoise”, o narrador observa e anota os trejeitos da protagonista, mas se coloca a uma certa distância, interagindo e relatando os episódios da conversa entre eles e, posteriormente, com o tio da jovem, não tomando para si um papel de juiz, apenas prosseguindo com a narrativa.

James Joyce retrata um ceticismo em relação à Irlanda, à sua necessidade de falar tudo, mostrar tudo que muitas vezes ocorre por meio de metáforas, antíteses, ou dos simbolismos presentes em sua composição. Já Vilela, em determinadas situações, permite observar o ceticismo pragmático no sentido de o narrador manter-se distante e de escolha de ações.

Desse modo, neste estudo buscamos cumprir os objetivos propostos, mas claro que consideramos as muitas outras análises que aqui não abarcamos. Nem colocamos como uma única verdade, pois a literatura, assim como a alma do homem, permite mudanças. Preferimos aqui embrenharmos pelos pendores céticos da cessação do juízo e continuarmos a caminhada.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução: Alfredo Bosi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ABRANTES, Eliane. James Joyce e Ezra Pound, uma aliança selada em cartas. **Cadernos de Tradução**. Florianópolis, v. 42, nº esp. 2, p. 85-96, 2022.

Aldridge, David. *Three epiphanic fragments: education and the essay in memory*. **Educational Philosophy and Theory**. London, v. 46, n. 5. 2014.

AMARAL, Vitor Alevato do. **Literalmente Joyce**: uma retradução de *Dubliners*. Orientador: Roberto Ferreira da Rocha. 2013. 359 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, UFRJ, Rio de Janeiro, 2013.

AMORA, Antônio Soares. **Teoria da literatura**. 9. ed. São Paulo: Clássico-Científica, 1971.

ANGELIDES, Sophia. **Anton Tchekhov**: cartas para uma poética. São Paulo: Edusp, 1995.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Tradução: Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difel, 1964.

BAKER, Carlos. **Hemingway** – o escritor como artista. Tradução: Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

_____. **Hemingway**. O romance de uma vida. Tradução: Álvaro Cabral. Civilização Brasileira. 1971.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e Romance. In: **Questões de literatura e estética**. A teoria do romance. Tradução: Aurora Bernardini *et al.* São Paulo: Hucitec, 2002.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução: Michel Lahud; Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2012.

_____. **Os gêneros do discurso**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. A interação verbal. In: _____. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Tradução: Michel Lahud; Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. **Teoria do romance I: A estilística I**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BANDEIRA, Edilva. Memória e silêncio no conto ‘Eveline’, de James Joyce. In: RODRIGUES, Rauer Ribeiro (org.). **O conto na modernidade**: da filosofia à composição. Uberlândia: Editora Pangeia, 2021.

BARONAS, Roberto Leiser; TONELLI, Fernanda. Voz, sentido e diálogo em Bakhtin. **Bakhtiniana**. Revista de estudos do discurso. São Paulo, n. 6, v. 1, ago./dez. 2011.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução: J. Guinsburg; Revisão: Alice Kyoko Miyashiro; Produção: Plínio Martins Filho; Capa: A. Lizárraga. São Paulo. Editora Perspectiva, 1987

BEZERRA, Paulo. Tradução. *In*: BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: A estilística I**; tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. - São Paulo: Editora 34, 2015 (1ª Edição). 256 p.

BORGES, Jorge Luís. **Esse ofício do verso**. Tradução: José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Obras completas de Jorge Luis Borges**. Volume 2. Tradução: Sérgio Molina *et al*. São Paulo: Globo, 2000.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BOSI, Alfredo (org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CABRERA INFANTE, Guillermo. Uma história do conto. Tradução: Sergio Molina. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 30 dez. 2001. Mais!, p. 5-13.

CALATRAVA, José Valles; FELICES, Francisco Álamo. **Diccionario de teoría de la narrativa**. Granada: Alhulia Editorial, 2002.

CANDIDO, Antonio *et al* (org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CÂNDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 2011.

CARACCILO, Marco. *Glocal epiphanies in contemporary literature: material elements, narrative strategies*. ROIG-SANZ, Diana; ROTGER, Neus Global (org.) **Global literary studies**: key concepts. Berlin, Boston: De Gruyter, 2023

CARDOSO, Miguel. Epifania. *In*: CEIA, Carlos (org.). **E-dicionário de termos literários**. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2009.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2001.

_____. **O próprio e o alheio**: ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

CARVALHO, Clea Márcia Lourenço. *Epiphanies in Brazilian literature: a Joycean influence*. Praga: UNIGOU Academic Internships Brazil-Czech, 2023.

_____. Uma análise dos contos de ‘Eveline’, de James Joyce, e ‘Françoise’, de Luiz Vilela, sob o olhar da literatura comparada. *In*: SEMINÁRIO DE PÓS-GRADUAÇÃO DO IFMS, 3., Campo Grande, 2023. **Anais [...]**. Campo Grande, IFMS, 2023.

CARVALHO, Clea Márcia Lourenço; DORNELES, Marcos Rogério Heck. A morte à espreita no porão da alma em Vilela e Joyce. *In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS*, 6., Maringá, 2024. **Anais** [...]. Maringá, UEM, 2024.

_____. O submerso e as revelações de James Joyce no conto “As irmãs”. *In: SEMINÁRIO DO GRUPO DE PESQUISA LITERATURA E VIDA – A LITERATURA NO ENSINO BÁSICO: METODOLOGIAS, ABORDAGENS, PRÁTICAS*, 14., Aquidauana, 2023. **Anais** [...]. Três Lagoas, UFMS, 2024.

CORREALE, Antonello. *The function of structuring images: the concept of epiphany from literature to psychiatry*. **International Review of Psychiatry**. London, v. 36, n. 2, 2024.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução: Davi Arrigucci Jr.; João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CROCE, Benedetto. **A poesia**. Introdução à crítica e história da poesia e da literatura. Tradução: Flávio Loureiro Chaves. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia UFRGS, 1967.

DORNELES, Marcos Rogério Heck. **Ruínas da modernidade**. Uberlândia: Pangeia Editora, 2020.

DOURADO, Autran. **Uma Poética de Romance**. São Paulo, Perspectiva; 1973.

DURÃO, Fabio Akcelrud. **Metodologia da pesquisa em literatura**. São Paulo: Parábola, 2020.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e talento individual. *In: ELIOT, Thomas Stearns. Ensaios*. Tradução: Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

ELLMANN, Richard. **James Joyce**. New York/Oxford/Toronto: Oxford University Press, 1982.

EYBEN, Piero. O júbilo e as palavras errantes. *In: JOYCE, James. Epifanias*. Tradução: Piero Eyben. São Paulo: Editora Iluminuras. 2012

FERREIRA, Yvonélio Nery. **Percursos do silêncio**: as narrativas de Luiz Vilela. Orientadora: Tânia Regina Oliveira Ramos. 2015. 195 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

FREEMAN, Nicholas. Arthur Machen: ecstasy and epiphany. **Literature and Theology**. Oxford, v. 24, n. 3, set. 2010.

FRIEDMANN, Norman. O ponto de vista na ficção. O desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**. São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Tradução: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários. **Revista da Anpoll**, São Paulo, v. 1, n. 28, 2010 .

GASTON, Bruce. **Uma história resumida da Irlanda**. Tradução: Makoto Yamamoto. Babelcube Incorporated, 2015.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GONÇALVES, Lucas Fernando. **A “Graça” do nada**: Alguns aspectos filosóficos da ficção de Luiz Vilela. Orientador: Rauer Ribeiro Rodrigues. 2013. 237 fls. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Programa de Pós- Graduação em Linguagens, UFMS, Campo Grande, 2013.

_____. O existencialismo no Romance *Graça*, de Luiz Vilela. In: SOUZA, Ivan Vale de. **Linguística, Letras e Artes**: Cânones, Ideias e Lugares. Ponta Grossa: Atena Editora, 2020.

GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do conto**. 8.ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.

GPLV. **Biografia de Luiz Vilela**. In: Grupo de Pesquisa Literatura e Vida. Três Lagoas, 2016. Disponível em: <http://gpluizvilela.blogspot.com.br/p/noticias.html>. Acesso em: 11 maio 2024.

HAMBURGUER, Michael. A verdade da poesia. In: _____. **A verdade da poesia**. Tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução: Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HEFFERNAN, James. *Woolf's reading of Joyce's Ulysses, 1922-1941*. **Yale Campus Press**. New Haven, 2012. Disponível em:

HEMINGWAY, Ernest. “Ernest Hemingway 1”. Tradução: Luiza H. M. Correia. In: BRITO, José Domingos de. **Tiro de Letra – Mistérios da Criação Literária**, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/ErnestHemingway.htm> Acesso em: 19 de nov. 2022.

_____. **Contos**. v. 2. Tradução: José J. Veiga. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

HOLLISTER, Michael. *Analysis ‘Clay’*. **American Literature**. Stanford: Amerlit, 2015

HOUAISS. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. São Paulo, 2024. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/houaission/apps/uol_www/v7-0/html/index.php#3

HUMPHREY, Robert. **O fluxo da consciência**: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, Willian Faulkner e outros. Tradução: Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: JENNY, Laurent *et al* (org.). **Intertextualidades**. Tradução: Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

JOK, Laura. *Sounds and Impostures: James Joyce's Poetic Prose* **James Joyce Quarterly**, Tulsa, v. 56, n.3-4, p. 311-332, Spring-Summer 2019.

JOYCE, James. **Dublinenses**. Tradução: Hamilton Trevisan. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

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

_____. **Epifanias**. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

_____. **Stephen herói**. Tradução: José Roberto O'Shea. São Paulo: Magrela, 2021.

_____. *A portrait of the artist as a young man*. Ware: Wordsworth Classics, 2001.

_____. *James Joyce: The complete works*. London: Bauer books. 2024

_____. **Retrato do artista quando jovem**. 20. ed. Tradução: José Geraldo Vieira. São Paulo: Publifolha/Ediouro, 2017.

_____. **Dubliners**. London: Harper Press, 2011.

_____. **Música de câmara**. Tradução: Alípio Correia de Franca Neto. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1998.

_____. **Música de câmara**. Tradução: Gentil Saraiva Júnior. Columbia: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014.

_____. **Um retrato do artista quando jovem**. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

_____. *Chamber music*. New York: Octagon Books, 1982.

KAIN, Richard Morgan. **Dublin: in the age of William Butler Yeats and James Joyce**. Norman: University Oklahoma Press: 1967.

KIBERD, Declan. Introdução. Tradução: Caetano W. Galindo. In: JOYCE, James. **Ulysses**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012

KRAUSE, Gustavo Bernardo. O ceticismo não é um pessimismo, ou: a filosofia de Machado de Assis. Ensaio. **Interagir**: pensando a extensão, Rio de Janeiro, n. 8, p. 19-26, 2005.

_____. **A ficção cética**. São Paulo: Annablume, 2004.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAMY, Luciene Felix. O mito do rapto de Perséfone por Hades. *Società Italiana di Santos*. São Paulo, 2024.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo, Ática, 1976.

LISBOA, Luis Carlos. “Livros”. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 16 dez. 1973. Suplemento Feminino.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da saudade** (seguido de Portugal como destino). São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LUIZ Vilela – episódio completo: duelos verbais, o bang-bang das palavras – Super Libris. [S. l.: s. n.], 10 out. 2019. 1 vídeo (26 min 39 s). Publicado pelo canal Sesc TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nDlptwCA59Q>. Acesso em: 10 maio 2024.

MARCONDES, Danilo. Juízo, suspensão do juízo e filosofia cética. **Sképsis**. Guarulhos, v.1. n. 1. 2007, p. 69-82.

MERRIAM-WEBSTER. *Dictionary*. Springfield: Merriam-Webster, 2023. Inc. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/> Acesso em: 10 maio 2023.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: prosa I**. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

NATALI, Ilaria. Posfácio. As epifanias nas obras de Joyce: história e percurso. In: JOYCE, James. **Epifanias**. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

The National Library of Ireland. Those that set the stage W.B. Yeats and the Irish Literary Revival. Dublin: The National Library of Ireland, Kildare Street, 2016.

NAZÁRIO, Julian. **Ernest Hemingway**. São Paulo: Ática, 1988.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Edusp, 2010

NOVAES, Mariana. **O Suplemento Literário do Minas Gerais no arquivo de Murilo Rubião 1966–1969**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG. 2014

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995

NUNES, Benedito. Machado de Assis e Filosofia. **Travessia**. Florianópolis, n. 19, 1989.

_____. **No tempo do niilismo e outros ensaios**. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

_____. **A forma do conto. In: _____ O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector.** São Paulo: Editora Ática, 1999.

OLIVEIRA, Leide Daiane de Almeida. **A Teoria da epifania e seus ecos em *Finnegans Wake*:** a palavra em latência e o gesto da tradução. Orientadora: Dirce Waltrick do Amarante. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, UFSC, Florianópolis, 2020.

O'BRIEN, Edna. **James Joyce.** Tradução: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro. Editora Objetiva, 1999.

O'SHEA, José Roberto. Introdução. In: JOYCE, James. **Dublinenses.** Tradução: José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2012.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira.** Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEREIRA, Londina da Cunha. **O chiste epifânico em Luiz Vilela. O riso, do humor à sátira, nos chistes do contos de A cabeça.** Orientador: Rauer Ribeiro Rodrigues. 2010. 125 fls. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Programa de Pós-Graduação em Linguagens, UFMS, Campo Grande, 2010.

PEREIRA, Rodrigo Andrade. **A face pública de Narciso:** entrevistas e ars poética. Uberlândia: Editora Pangeia, 2021.

_____. **Luiz Vilela:** da *ars poetica* à face pública. Orientador: Rauer Ribeiro Rodrigues. 2019. 178 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2019.

PESSOA, Fernando. **Alguma prosa.** 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. **Poesias de Álvaro de Campos.** Lisboa: Ática, 1969.

PETRIDOU, Georgia. ***Divine epiphany in Greek literature and culture.*** Oxford: Oxford University Press, 2015.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves.** Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PINHO, Davi. O conto de Virginia Woolf – ou ficção, uma casa assombrada. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 23, n. 2, p. 3-17, jul./dez. 2019.

PLATT, Verity. ***Facing the gods. Epiphany and representation in Graeco-Roman art, literature and religion.*** Cambridge: University Press, 2011.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: POE, Edgar Allan. **Poemas e ensaios.** Tradução: Oscar Mendes; Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1999.

POE, Edgar Allan. Resenhas sobre *Twice-Told Tales*, de Nathaniel Hawthorne. Tradução: Charles Kiefer. **Bestiário**, Porto Alegre, v.1, n.6, 2004.

POE, Edgar Allan. Carta a B _____. Tradução: Sigrid Renaux. In: CHIAMPI, Irleamar (org). **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991.

PONTY, Eric. Algumas considerações sobre *Chamber music*. In: **Música de câmara**. Tradução: Eric Ponty. São João del -Rei: ExiladoLivros, 2013.

QUIMELLI, Gisele Alves de Sá. Pesquisa social, reflexões teóricas e metodológicas. 2009. In: BOURGUIGNON, Jussara Ayres Bourguignon (org.). **Pesquisa social**: reflexões teóricas e metodológicas. Ponta Grossa: Toda Palavra, 2009.

REIS, Raquel Celita Penhalves dos. **O antropófago mineiro: Um estudo sobre a ficção de Luiz Vilela**. Três Lagoas. 2013, 200 fls. Dissertação (Estudos Literários) - UFMS/CPTL.

RIBEIRO, Rauer Ribeiro. **Faces do conto de Luiz Vilela**. Orientador: Luiz Gonzaga Marchezan. 2006. 547 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, UNESP, Araraquara, 2006.

_____. Ribeiro Rauer. Aspectos estruturais das novelas do ficcionista brasileiro Luiz Vilela. In: **Forma breve**. 2013, p. 167-178.

_____. **O gênio e o urubu**. Comentários à recepção jornalística do romance *Entre amigos*, de Luiz Vilela. Orientadora: Joana Luiza Muylaert de Araújo. 2001. 90 f. Monografia (Especialização em Literatura Comparada) – Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2001.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 2000.

RIQUELME, John Paul. *Stephen Hero, Dublinenses e Retrato do artista quando jovem*, estilos de realismo e fantasia. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). **Riverrun**: Ensaios sobre James Joyce. Tradução: Jorge Wanderley, Lya Luft, Marco Lucchesi Wanderley *et al.* Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RODRIGUES, Valdemar Munhoz. Texto, contexto e tensão.” **Revista de Letras**. São Paulo. V. 30, 1990.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o Romance Moderno. In: _____ **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SANTANA, Édila de Cássia Souza. *Perdição*, de Luiz Vilela: a configuração do narrador e sua visão cética, pela crítica. SEMINÁRIO DO GRUPO DE PESQUISA LITERATURA E VIDA, 10. Três Lagoas, 2019. **Anais [...]** Três Lagoas, Ufms, 2019.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 1993.

SCHNAIDERMAN, Boris. Posfácio. In: TCHEKHOV, Anton. **A dama do cachorrinho e outros contos**. Tradução: Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 1999.

SILVA, Pâmela Gabrieli da; FONSECA, Leandro Noronha da. Aspectos e reflexões acerca do espaço narrativo no romance *Graça*, de Luiz Vilela. JOEEL, 9. Uberaba, 2021. **Anais [...]** Uberaba, UFTM, 2021.

SILVA, Maria das Graças Gomes Villa da. A marca da indeterminação. **Ipotesi** – Revista de estudos literários. Juiz de Fora. v. 6, n. 2, p. 109-114, 2002.

SUBUHI, Sumera. Irish Literary Movement And J. M. Synge. **Literary Herald**. Satna, v. 7, n. 3, out. 2021.

TADEU, Tomaz. “Epifania: o conceito”. In: JOYCE, James. **Epifanias**. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

TCHEKHOV, Anton. **A dama do cachorrinho e outros contos**. Tradução: Boris Schnaiderman. São Paulo: 34, 1999.

_____. **Sem trama e sem final**. Tradução: Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Martins, 2007.

TIGGES, Wim. ‘*Derevaun seraun!*’: resignation or escape? **James Joyce Quarterly**. Tulsa, v. 32, n. 1, 1994.

TOLENTINO, Magda Velloso Fernandes de. **James Joyce e a formação da nação irlandesa**. História, Música e Literatura no Nascimento de uma Nação. Orientador: Lélia Parreira Duarte. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, UFMG, Belo Horizonte, 1999.

VILELA, Luiz. **Tarde da noite**. 5. ed. São Paulo: Ática, 1999.

_____. **O fim de tudo**. Belo Horizonte: Liberdade, 1973.

_____. **A cabeça**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. **Graça**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989

_____. **Perdição**. [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Editora Record 2023

_____. **Entre amigos**. São Paulo. Ática, 1983.

VIZIOLI, Paulo. **James Joyce e sua obra literária**. São Paulo: EPU, 1991.

WATSON, George. Joseph. **Irish Identity and the Literary Revival**. Synge, Yeats, Joyce and O’Casey. New York: Taylor & Francis, 2023

WERLE, Marco Aurélio. A angústia, o nada e a morte em Heidegger. **Trans/Form/Ação**. São Paulo, n. 26, v. 1, 2003

WOOLF, Virginia. **A marca na parede e outros contos**. Tradução: Leonardo Fróes São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____ *The letters of Virginia Woolf*. London: The Hogarth Press, 1976.

ANEXO A

POEMAS

Livro: *Música de câmara* – James Joyce (1907)

Edição bilíngue, tradução de Gentil Saraiva Júnior (2014)

XIX

Be not sad because all men

Prefer a lying clamour before you:

Sweetheart, be at peace again –

Can they dishonour you?

They are sadder than all tears;

Their lives ascend as a continual sigh.

Proudly answer to their tears:

As they deny, deny. (Joyce, 2014, p. 65)

XIX

Não se abata porque os homens todos

Fazem falso clamor em sua presença:

Querida, fique em paz de novo –

Acaso ferem sua decência?

São mais tristes que todas as lágrimas;

Suas vidas ascendem como suspiro perpétuo.

Com orgulho responda às suas lágrimas?

Conforme negam, negue. (Joyce, 2014, p. 66)

XXXVI

I hear an army charging upon the land,

And the thunder of horses plunging, foam about their knees:

Arrogant, in black armour, behind them stand,

Disdaining the reins, with fluttering whips, the charioteers.

They cry unto the night their battle-name:

I moan in sleep when I hear afar their whirling laughter.

They cleave the gloom of dreams, a blinding flame,

Clanging, clanging upon the heart as upon an anvil.

They come shaking in triumph their long, green hair:

They come out of the sea and run shouting by the shore.

My heart, have you no wisdom thus to despair?

My love, my love, my love, why have you left me alone? (Joyce, 2014, p. 107)

XXXVI

Ouço a carga de um exército sobre a terra

E o trovão dos cavalos arfando, baba nos joelhos:

Arrogantes, negri-blindados, eretos

Desdenham as rédeas, com alados açoites os cocheiros.

Gritam à noite seus nomes de batalha:

Gemo no sono quando ouço ao longe suas gargalhadas.

Fendem a sombra dos sonhos, cega flama,

Clangorando o coração com suas marteladas.

Balançam em triunfo seus verde-longos cabelos:

Eles saem do mar e correm aos brados pela costa.

Coração, não tem senso de desespero?

Meu amor, meu amor, meu amor, por que me virou as costas?

(Joyce, 2014, p. 109)

CONTOS

Os contos analisados neste trabalho encontram-se na seguinte pasta do Google Drive:

https://drive.google.com/drive/folders/1XuWj4G_ExuC2F2uJhFiklY0q-kA13Xlj?usp=drive_link