

**MODERNIDADE ESTÉTICA
EM TRANSIÇÃO:
RESSONÂNCIAS DO
ESTETICISMO NA
CORRESPONDÊNCIA
ERÓTICO-PORNOGRÁFICA
DE JAMES JOYCE**

*AESTHETIC MODERNITY IN
TRANSITION: RESONANCE OF
THE AESTHETICISM IN JAMES
JOYCE'S EROTIC-PORNOGRAPHIC
CORRESPONDENCE*

**Rangel Gomes Andrade¹
(FCLAr)
Adalberto Luis Vicente²
(FCLAr)**

¹ Graduando Letras – Português/Francês, Universidade Estadual Paulista 'Júlio de Mesquita Filho', Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, São Paulo, Brasil. Bolsista de Iniciação

RESUMO: A correspondência erótico-pornográfica de James Joyce para Nora Barnacle, escrita no primeiro decênio do século XX, tem como pano de fundo as estéticas finisseculares, ainda presentes no quadro literário irlandês da época, especialmente pela influência das concepções estéticas do ensaísta inglês Walter Pater e do escritor irlandês Oscar Wilde. Joyce, nesse período de experimentação e transição na sua obra literária, apresenta grandes confluências com o Esteticismo, especialmente em sua poesia e teatro, e os elementos dessa corrente artística também estão presentes nas suas cartas, em que o missivista transfigura sua interlocutora em personagem de suas fantasias sexuais e devaneios eróticos. O processo de estetização nas passagens eróticas das cartas, através do jogo de imagens opostas, metáforas grotescas e do uso de efeitos sinestésicos aponta para as aproximações e ressonâncias da corrente Esteticista na produção epistolar do autor.

PALAVRAS-CHAVE: James Joyce; correspondência; erotismo; pornografia; Esteticismo.

ABSTRACT: James Joyce's erotic-pornographic correspondence to Nora Barnacle, written in the first decade of the twentieth century, has the aesthetics of the end of the century as background, still present in the Irish literary framework of the time, especially through the influence of the English essayist Walter Pater and the Irish writer Oscar Wilde's aesthetic conceptions. Joyce, during this experimental and transitional period of his literary work, presents great confluences with Aestheticism, especially through his poetry and theater. The elements of this artistic movement are also present in his letters, in which the penman transfigures his interlocutor into a character of his sexual phantasies and erotic reveries. The process of aestheticization in

Científica FAPESP, processo nº 2016/10664-1, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). E-mail: r4n6e@terra.com.br

² Professor Assistente Doutor, Departamento de Letras Modernas, Universidade Estadual Paulista 'Júlio de Mesquita Filho', Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, São Paulo, Brasil. E-mail: adalberto.vicente@uol.com.br

the erotic excerpts of the letters through the game of opposing images, grotesque metaphors and the use of synaesthetic effects indicate approximation to and resonance of the Aesthetic movement in the author's epistolary production.

KEYWORDS: James Joyce; correspondence; eroticism; pornography; Aestheticism.

INTRODUÇÃO

O estudo da produção epistolar de escritores vem sofrendo transformações substantivas, proclamando a autonomia da carta enquanto objeto literário. Em relação ao estatuto que possuía no século XIX, o interesse por essa produção tem adquirido notoriedade para além do espaço circunscrito ao documento biográfico, em que permanecia sempre “às margens do espaço literário.” (DIAZ, 2016, p. 228). Se, para críticos como Gustave Lanson, a carta era um texto subalterno, interessante apenas na medida em que revelava o homem por detrás da obra, a partir de fins do século XX, devido às transformações na concepção de literatura, a crítica passou a olhar para a carta de escritores com outros interesses. De uma leitura biografista ou psicologista, que considerava a carta um texto marginal e apenas suplementar em relação à obra instituída, as cartas passaram a despertar, na crítica mais recente, um interesse estético. Passa-se então a reconsiderar o valor da produção epistolar na sua relação com a obra literária, agora como uma “obra na obra”, na denominação de Brigitte Diaz (2016, p. 242). Com a perspectiva ulterior do leitor contemporâneo, é possível lançar um olhar renovado sobre determinada correspondência e apreender nela as potencialidades que a projetam para além da necessidade pragmática da comunicação com alguém distante.

Escritas, em sua maioria, no primeiro decênio do século XX, a correspondência de Joyce para Nora compõe um conjunto desigual, mas que apresenta momentos de notável potencial estético,

especialmente nas cartas pertencentes ao “núcleo duro”, correspondente ao ano de 1909, em que se encontram as de teor marcadamente erótico. Walnice Nogueira Galvão (2000, p. 346) afirma que essas cartas constituem fenômeno singular na história literária, pois “são cartas de sexo explícito, de um nível de carnalidade só comparável à obra de Sade e aos poemas de Catulo.” Ainda segundo Galvão (2000), as cartas de Joyce podem ser divididas em duas vertentes bem demarcadas: aquelas endereçadas para Nora e as demais, enviadas a outros destinatários, dada a importância e singularidade que detêm as cartas para esposa em relação aos demais interlocutores.

A correspondência Joyce-Nora é formada quase exclusivamente pelas cartas de Joyce, pois poucas cartas de Nora chegaram até nós. Isso faz dessa correspondência um enorme monólogo, na qual a voz da destinatária é percebida nos interstícios do discurso do remetente. A primeira carta de Joyce para Nora data de 15 de junho de 1904, após a moça não comparecer ao encontro que haviam marcado para o dia anterior. Em 16 de junho, o casal tem seu primeiro encontro³ e então iniciam sua primeira correspondência, até que no fim de 1904, decidem fugir juntos da Irlanda, estabelecendo-se em Trieste. As cartas entre eles ficam suspensas até 1909, quando Joyce retorna para Irlanda a trabalho. Em razão da falta e da distância da mulher amada, deflagra-se novamente a correspondência entre eles. Instituída a distância física que motiva a troca epistolar, uma outra distância se instaura: a de si mesmo. Enquanto instância discursiva, o remetente desdobra-se em outro e se transfigura ficcionalmente:

enunciar, e em particular escrever, é sempre, de certo modo, *desdobrar-se*. É projetar para fora de si, fora do eu que enuncia, um outro “eu”, enunciado: si mesmo ainda, mas aparecendo já “como um outro”, a tal ponto que, com muita frequência, o primeiro mal chega a se reconhecer no segundo, nesse “eu” escrito, objetivado, “em papel”, e que uma vez posto em discurso escapa irremediavelmente a seu “autor”. (LANDOWSKI, 2002, p. 173).

Joyce, no processo de escrita, cria uma *persona*, submetendo a si, a mulher e a realidade a um processo de ficcionalização. No contexto das cartas para Nora, Joyce se encontrava em um momento de transição em sua produção literária, em que começava a esboçar uma poética própria através da experimentação com formas literárias como poesia, conto e teatro, ao mesmo tempo em que escrevia artigos onde expunha suas concepções estéticas. Tais concepções encontram-se mais bem sistematizadas não nos textos ensaísticos propriamente ditos, mas em *Stephen Herói*⁴ e *Um retrato do artista quando jovem* (1916), através da voz de seu personagem Stephen Dedalus. Quando alguns contos de Joyce foram publicados em jornais, antes de serem reunidos em *Dublinenses* (1914), o autor chegou a assiná-los com o pseudônimo “Stephen Daedalus”⁵ e, em carta datada de aproximadamente 13/08/1904, o autor envia um de seus contos (“As Irmãs”) para Nora, insinuando que a autoria pertence a Daedalus: “Você vai encontrar nessa um textinho meu (‘Stephen Daedalus’) que pode te interessar.” (JOYCE, 2012a, p. 35). Há, portanto, uma tensão entre as identidades de Joyce e seu personagem, espécie de *alter-ego* do autor, fato que ocorre também nas cartas em que o missivista assina a maioria delas apenas com o apelido com que Nora lhe chamava, um diminutivo ou corruptela de seu nome: “JIM”. Da mesma maneira que Joyce utiliza na ficção declarada as máscaras de seus personagens, nas cartas para Nora ele se expressa sob a máscara aparentemente ingênua de JIM.

Joyce é um escritor autocentrado, todos seus escritos perpassam os mesmos temas, elaborações dos mesmos conflitos e obsessões. Até quando escreve sobre outros autores, remete a si mesmo, como em seus escritos críticos, nos quais “quase nada se aprende sobre os autores, mas muito sobre Joyce.” (SCHOLES; CORCORAN, 1992, p. 93). Seus escritos encontram-se no limiar entre realidade e ficção, especialmente na primeira fase de sua obra. Henry Ronse (1969, p. 9) sublinha essa tensão ao mesmo tempo em que chama atenção para a tendência joyceana de submeter a vida aos ditames da arte: “A literatura joyceana é, de um extremo ao

outro, biográfica. As circunstâncias da “vida” logo se encontram nela retomadas na necessidade da escrita.” Como na obra instituída, as cartas expressam também essa dialética entre vida e arte.

No quadro de referências que circundava os escritos de juventude de Joyce estava o Esteticismo finissecular, que influenciava os literatos irlandeses da época e que ele, apesar de apresentar divergências, também compartilhava dos pressupostos, especialmente através de seu conterrâneo, o escritor Oscar Wilde (1854-1900), e do ensaísta e crítico literário inglês Walter Pater (1839-1894), responsável por sistematizar os preceitos do Esteticismo de extração anglófona e cujas concepções estéticas se aproximam das do jovem Joyce. Segundo Scholes e Corcoran (1992, p. 100, grifos no original): “*a obra de Walter Pater é o mais importante contexto para o estudo das primeiras obras de Joyce*, um contexto indispensável para a compreensão de sua estética.”

A estética finissecular e o quadro literário irlandês da virada do século

Nas últimas décadas do XIX surgem na Europa duas importantes correntes artísticas: Simbolismo e Decadentismo, que, à despeito de divergências entre estudiosos quanto a constituírem ou não correntes distintas, tem como ponto comum a tendência estetizante, o que possibilita inserir esses artistas no âmbito geral do Esteticismo, cujo princípio baseia-se na autonomia dos padrões estéticos e na noção fundamental da “arte como valor supremo, como instância absoluta, como objetivo único da vida” (MUCCI, 2004, p. 16). Para essa corrente, qualquer princípio estranho à arte como fim em si mesma deve ser dispensado: “o esteticismo desconhece qualquer ética que possa sobrepor-se à estética.” (MUCCI, 2004, p. 16).

A França foi o mais influente centro irradiador dessa corrente, cujo lema *l'art pour l'art* tornou-se emblemático. Entre os nomes que se destacam estão Théophile Gautier, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine e Joris-Karl Huysmans, cuja obra, *À Rebours* (1884), se tornou um verdadeiro romance-manifesto do movimento decadentista-esteticista. Na Inglaterra, essa corrente teve sua fração nos últimos anos da Era Vitoriana, através de dois nomes fundamentais: Walter Pater e Oscar Wilde, nos quais a obra de Huysmans teve profundo impacto literário, filosófico e existencial.

A presença dos preceitos estéticos finisseculares foi marcante na Irlanda da virada do século. A partir de 1880, o país viveu um movimento de profunda efusão literária, graças à chamada “Renascença Céltica”: “consequência da união do Esteticismo predominante com o sentimento nacionalista irlandês” (FRANCA NETO, 1998, p. 17), cujo principal expoente era o poeta W. B. Yeats (1865-1939), que, em 1891, junto de outros poetas, fundou o Clube dos Versejadores, “interessados na experiência estética e decadente” (FRANCA NETO, 1998, p. 16). As ideias de Pater eram muito difundidas entre os literatos irlandeses desse período. Yeats chegou a declarar a respeito de si e de sua geração: “Nós nos voltamos conscientemente para Pater em busca de nossa filosofia” (YEATS apud WILSON, 2004, p.57). Segundo Wilson (2004, p. 56), em termos teóricos, Pater era o equivalente inglês de Mallarmé na França, tendo exercido “profunda influência sobre a literatura de sua época.”

Walter Horatio Pater, catedrático de Oxford e arauto do idealismo estético na Inglaterra, foi um profícuo ensaísta e autor do romance, *Marius The Epicurean* (1885), fortemente influenciado pela obra de Huysmans. Seu pensamento estético está contido em duas obras centrais: *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (1873) e *Appreciations, with an Essay on Style* (1889). A leitura que o crítico promove da “Renascença” diz menos sobre os artistas renascentistas do que sobre suas próprias concepções, algo muito semelhante ao

que Joyce faz em seus textos críticos, tornando os artistas que analisa espelhos de si mesmo, “forjando” uma tradição para se inserir. Para Pater, a arte deve ser livre de amarras morais, políticas e sociais. Os princípios éticos devem ser submetidos aos estéticos, promovendo a autossuficiência da arte em relação a interferências utilitárias, seja de cunho moralizante ou didático. O dever do artista, na concepção pateriana, consiste em perenizar o transitório através do labor artístico: “essa auto-suficiência [da arte] deriva do isolamento hedonístico do artista, que se empenha em conferir permanência às impressões fugazes da sensibilidade e ao prazer dos raros momentos de satisfação interior, depressa corroídos pelo tempo.” (MUCCI, 2004, p. 22). Hedonisticamente, o artista esteta busca o êxtase através da fruição artística. Tal busca pela perenização do prazer e pela permanência de instantes privilegiados passa pela vazão da libido sexual, abrindo espaço nessa arte para uma marcante tendência erótica.

Oscar Wilde, discípulo de Pater, em sua obra ensaística, escrita em forma de diálogos, radicaliza algumas proposições do mestre. Em ‘A decadência da mentira’, o autor concebe que “a natureza, assim como a vida, é inferior à arte, sendo que nem a expressão da vida, tampouco a expressão da natureza se prestam como objetivos à arte.” (AMARAL, 2010, p. 54-55). Para Wilde, a arte recria a vida e a vida incorpora a arte: “a arte toma a vida como parte de seus materiais, mas a utiliza no sentido de reciclá-la, de recriá-la, adornando-a com novas formas que podem fascinar a vida, de modo que a segunda passa a imitar a primeira.” (AMARAL, 2010, p. 56). A invenção e a artificialidade são os valores prezados pelo escritor, de modo que a beleza presente na natureza não passa de artifício criado pelo artista. A arte existe para sanar as insuficiências da vida, e o artista, através de sua capacidade inventiva, promove novas experiências sensoriais e formas de percepção da realidade. A beleza, para Wilde, reside, portanto, no artifício, no ilusório, nas máscaras: “A beleza, [...] por ser uma das metamorfoses das encenações do ideal, tenta reformar a natureza. Ela é uma máscara que substitui e

supera a natureza. A vida segura o espelho para a arte.” (FERREIRA, 2004, p. 80).

Ao morrer em 1900, Wilde era uma autêntica instituição literária irlandesa. Suas ideias estéticas, fundadas em Pater, ressoavam fortemente no quadro literário irlandês da virada do século. No seminal ensaio de Richard Ellmann (1991, p. 26) sobre os usos da decadência em Wilde, Yeats e Joyce, o crítico afirma a certa altura que “Joyce tinha lido Wilde, e considerava-o um herói da literatura, uma vítima da sociedade” e na conclusão do texto caracteriza os três autores como “contradecadentes”: “Ou poderíamos dizer que atravessaram a decadência para sair do outro lado.” (ELLMANN, 1991, p. 27). Segundo o ensaísta, a conotação negativa que o termo “esteta” adquiriu com o tempo levaria Joyce a se distanciar cada vez mais dessa tendência, porém, como assinala Ellmann (1991, p. 24):

Wilde, em sua época, podia celebrar a arte de maneira mais direta, o que estava vedado nos tempos mais irônicos de Yeats – e ainda que Yeats, tal como Wilde, acreditasse plenamente que a arte pode salvar o espírito do homem, ele precisava de prudência ao louvar uma faculdade tão rapidamente depreciada pelos outros. Se Yeats de vez em quando é circunspecto, Joyce o é ainda mais. Em sua época, fazem-se necessários o silêncio, o exílio e a sutileza. No entanto, mesmo que não o dissesse, Joyce pertencia à mesma tradição.

Alípio Correia de Franca Neto (1998) afirma que as tendências da época influíram nas obras de juventude de Joyce, que partilhava o gosto pela poesia elisabetana e por poetas como Verlaine, que chegou a traduzir, e um crítico da época teria notado ressonâncias do simbolista francês em seus poemas. Porém, Joyce era avesso ao dandismo e ao modo de vida decadente, com seus excessos. No entanto, suas cartas, escritas nesse período, tendo o quadro do Esteticismo como pano de fundo, apresentam a imagem do artista em moldes muito semelhantes ao decadentista, como uma figura maldita, um solitário, sem família ou amigos, inimigo da Igreja

Católica e pária da sociedade, em suma, um *outsider*⁶, que encontra alento nos braços da mulher amada. Dela, o missivista busca moldar seu gosto, sua aparência, seus desejos, fazer dela uma criação sua. Em um famoso ensaio sobre William Blake escrito em 1912, Joyce, dizendo mais de si que do poeta, afirma que Catherine Boucher, mulher de Blake, era uma “mulher simples, de mentalidade nebulosa e sensual”, da qual, o poeta inglês, “em seu egoísmo ilimitado, desejava que a alma de sua amada fosse uma criação lenta e dolorosa sua” (JOYCE, 2012b, p. 232).

Estetização e erotismo na correspondência joyceana

*Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
Ô Beauté! monstre énorme, effrayant, ingénu!
Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte
D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu?*

*De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène,
Qu'importe, si tu rends, – fée aux yeux de velours,
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine! –
L'univers moins hideux et les instants moins lourds?*⁷

- Charles Baudelaire (2017, p. 52-53)

As duas últimas estrofes do poema “*Hymne à la Beauté*” de Charles Baudelaire, supracitadas, expressam de maneira emblemática as tensões e ambivalências em torno da Beleza cantada pelos poetas do *fin de siècle*. A confluência entre sublime e abissal, entre divino e satânico, é marca das tensões dessa geração de artistas, que buscavam jogar com os paradoxos. Como ressalta Valdivino Pina da Silva (1999, p. 79): “O paradoxo constituirá um recurso estilístico expressivo junto aos esteticistas, exatamente por permitir a simbiose de elementos díspares.”

Em Joyce, vislumbramos a tensão de opostos na figura de Nora, personificação dessa beleza ambígua e ambivalente, figura ao mesmo tempo santa e perversa: “Em certos momentos te vejo como uma virgem ou madona, em outros te vejo desavergonhada, insolente, seminua e obscena!” (JOYCE, 2012a, p. 67). Joyce mitifica a mulher, projetando na amada a mãe mítica da tradição cristã, a Virgem Maria: “Você tem sido para a minha jovem virilidade o que a ideia de Virgem Abençoada foi para a minha meninice.” (JOYCE, 2012a, p. 65). Essa figura materna arquetípica por vezes produz sugestões incestuosas como nessa passagem da carta datada de 5/09/1909: “Oh se eu pudesse me aninhar no teu ventre como uma criança nascida da tua carne e do teu sangue, ser alimentado pelo teu sangue, adormecer na cálida obscuridade secreta do teu corpo.” (JOYCE, 2012a, p. 71). Ao mesmo tempo em que santifica a amada, evoca nela outra figura arquetípica, a *femme fatale*, musa da tradição romântico-simbolista. Segundo Isaias Mucci (2004, p. 25), Pater em seu ensaio sobre Da Vinci, discorre em certa passagem sobre o sorriso enigmático da *Mona Lisa*, lido por Pater “como história mítica da *femme fatale*, esse tipo de mulher romântica que Gautier, Charles Swinburne [...] e Wilde, com sua *Salomé* (1896) ajudaram a criar”. A protagonista da peça wildeana, mito bíblico relido pelo dramaturgo, é uma personagem ambivalente, cujas máscaras insinuam uma mulher sedutora e fatal:

Sua *Salomé* opera uma dança sedutora que a torna símbolo de beleza maldita para os decadentistas: rodeada de fausto, traz excitação sensório-intelectual e, simultaneamente, engano atravessado por raios de sangue. Ela encarna a sede decadentista pelo novo, pelo proibido. [...] As máscaras e os véus revelados pela princesa são moldados de acordo com as diversas visões que os demais personagens têm dela. (FERREIRA, 2004, p. 82).

Encanto semelhante ao da heroína de Wilde exerce Nora sobre Joyce. O autor chega a afirmar sua conduta pudica na vida social,

avesso a brincadeiras licenciosas ou termos de baixo calão, porém com a mulher, o autor se transforma, como afirma nesta carta, datada de 3/12/1909:

Como você sabe, amorzinho, nunca uso palavras obscenas ao falar. Você nunca me ouviu pronunciar uma palavra imprópria diante dos outros, não é mesmo? Quando os homens daqui contam em minha presença estórias sujas ou licenciosas eu quase não acho graça. No entanto parece que você me transforma num animal. (JOYCE, 2012a, p. 94).

A influência perversa da mulher bestializa o missivista, coloc-o em um estado de euforia sexual incontrolável. O autor se transfigura em ser desejoso, insaciável. Veste, portanto, uma máscara: “Todos nós usamos máscaras”, afirma Joyce (2012a, p. 39), em carta de 29/08/1904. Ainda na carta de 3 de dezembro, o autor rememora o primeiro contato sexual entre os amantes, em que a moça se adianta, maliciosa, protagonizando a ação enquanto um incauto e ingênuo Joyce assiste a tudo sem reação, insinuando ter sido ela sua iniciadora nos jogos sexuais:

Foi você mesma, astuta garota desavergonhada, quem primeiro me levou por esse caminho. Não fui eu quem primeiro te tocou por baixo há muito tempo em Ringsend. Foi você que deslizou a tua mão para baixo para baixo [sic] dentro das minhas calças e puxou a minha camisa suavemente para o lado e tocou o meu cacete com os teus deliciosos dedos longos e pouco a pouco foi tomando-o todo, grosso e duro como estava, na tua mão e me masturbou lentamente até que eu gozei entre os teus dedos, todo esse tempo inclinada sobre mim e me olhando com os teus calmos olhos de santa.⁸ (JOYCE, 2012a, p. 94-95).

A cena lembrada é estetizada através do movimento dos corpos e roupas e de sensações táteis que vão reconstruindo as ações de forma imagética. Em termos psicanalíticos, a imaginação e a memória, segundo Ana Vicentini de Azevedo (2004, p. 26), estão

intensamente imbricadas no processo de fantasiar, que recria o fato rememorado: “o trabalho de criação é, ao mesmo tempo, um trabalho de re-criação.” A garota “desavergonhada”, maliciosa, desliza sua mão pela braguilha do parceiro. O seu movimento é marcado por uma adjetivação que sugere delicadeza. Os “deliciosos dedos longos” que “pouco a pouco” enlaçam o pênis do amante e o masturbam “lentamente” vão criando um quadro de languidez. Por outro lado, o uso do termo “cacete” (no original “*prick*”), com seu tom de cruzeza, e os adjetivos “grosso” e “duro” criam um contraste com a delicadeza da ação da moça. O final do trecho, com a imagem da amante inclinada sobre o parceiro olhando-o inocentemente com “calmos olhos de santa” reforça a ambiguidade da cena, contrastando com a garota “desavergonhada” do início. Nota-se a transição que ocorre com a personagem, que vai de um polo a outro conforme aquele que narra a cena a observa. É sob seus olhos, seu foco de visão, que ela se transmuta. O fragmento continua, com a transposição do cenário, passando de Ringsend para uma noite em Pola. Joyce afirma que foi Nora, naquela noite, quem primeiro lhe dissera palavras obscenas. Do silêncio lânguido da cena inicial passa-se aos sentimentos explícitos da cena seguinte:

Também foram os teus lábios que primeiro disseram uma palavra obscena. Eu me lembro *bem* daquela noite na cama em Pola. Cansada de ficar sob um homem uma noite você arrancou violentamente a tua camisola e assumiu o comando me cavalgando nua. Você enfiou o meu cacete na tua xoxota e começou a subir e descer montada em mim. Talvez a minha tromba não fosse grande o bastante para ti, pois me lembro que você se curvou sobre o meu rosto e murmurou afetuosamente “Me fode, amor! me fode!” (JOYCE, 2012a, p. 94-95, grifo no original).

A máscara novamente se alterna: de moça delicada, Nora transforma-se em uma amante ensandecida que arranca violentamente a camisola, como se se despojasse dos adornos e da

suposta delicadeza, e se lança sobre o parceiro a cavalgá-lo, fazendo com que a cena resvale para um coito bestializado, com as alusões a “montaria” e “tromba”. Em relação a passagem anterior, o ato sexual é descrito de maneira crua, quase naturalista. O uso dos termos obscenos se torna mais explícito e literal. Ainda assim, ao final, a moça se curva sobre o amante e “murmura afetuosamente” para que ele a “foda” (“*fuck up*”), criando um contraste entre a afetuosidade expressa e a agressividade das palavras.

As duas cenas apresentadas são justapostas na carta, o que reforça o jogo de máscaras de Nora, ora lânguida, ora inocente, ora bestial. Essa ideia fica mais latente em outra carta, datada de 22/08/1909, em que é enunciada uma visão tensiva e cambiante da mulher: “Eu te vejo em centenas de poses, grotesca, indecente, virginal, lânguida. Entregue-se a mim, queridinha, toda, toda quando nos encontrarmos. Tudo o que é sagrado, oculto aos outros, você deve me entregar livremente. Quero ser o senhor do teu corpo e da tua alma.”¹⁰ (JOYCE, 2012a, p. 61). Mais uma vez o olhar se torna mediador que transfigura a mulher em imagens opostas: grotesca e indecente de um lado, virginal e lânguida de outro. As oposições, no entanto, são apenas aparentes, já que as palavras justapostas sugerem faces de uma mesma mulher. Proliferam, portanto, as máscaras. Em seguida, o amante conclama a amada a se entregar “toda” a ele, naquilo que há de “sagrado” e “oculto”, devotando-lhe “corpo” e “alma”. Amor carnal e espiritual se conjugam no desejo de se fundir com a amante, de se tornar um com ela. A pulsão erótica, fundada no mito de Eros, como lembra Azevedo (2004, p. 30), é constituída pela necessidade de retorno à unidade original perdida: “Sendo Todo, tal Eros busca voltar à completude do Todo, busca a supressão de toda falta ou penúria, o retorno de um estado de satisfação plena.” Essa busca pelo outro carrega, no entanto, uma dimensão narcísica: busca-se no objeto amado aquilo que falta a si: “essa busca pela completude passa necessariamente pelo outro, mas por um outro não mais tomado como tal, mas reduzido à imagem de si, a um reflexo.”

(AZEVEDO, 2004, p. 33). Daí a necessidade expressa pelo missivista de se assenhorar do ser amado, de absorvê-la.

A conjunção entre amor carnal e espiritual, físico e metafísico, aparece representada de maneira ainda mais eloquente em uma longa e intensa passagem de carta datada de 2/12/1909:

Mas, ao lado e no interior desse amor espiritual que sinto por você há também uma ânsia selvagem e bestial por cada centímetro do teu corpo, por cada parte secreta e indecente dele, por cada um dos teus odores e atos. Meu amor por você me permite rogar ao espírito da eterna beleza e ternura refletido nos teus olhos ou te lançar debaixo de mim deitada sobre essa tua barriga macia e te foder por trás, como um porco montado numa porca, me gloriando no próprio fedor e no suor do teu traseiro, me gloriando na vergonha exposta do teu vestido virado para cima e da tua calça branca de mocinha e no tumulto das bochechas ardentes e do cabelo emaranhado. Ele permite que eu me debulhe num choro de piedade e amor à menor palavra, que eu trema de amor por você ao som de qualquer acorde ou cadência musical ou que eu me deite contigo com a cabeça nos pés sentindo os teus dedos afagarem e coçarem o meu saco ou que eu tenha sobre mim a tua bunda e que teus lábios quentes chupem o meu pau enquanto a minha cabeça se enfia entre as tuas coxas grossas, que as minhas mãos apertem as almofadas redondas da tua bunda e a minha língua lamba sofregamente a tua viçosa boceta **vermelha**.¹¹ (JOYCE, 2012a, p. 92-93, grifo no original).

O trecho se inicia com a síntese entre corpo e alma, pois invés de opostos, o amor carnal encontra-se no interior do amor espiritual, um constituindo dialeticamente o outro. No original, essa ambivalência fica ainda mais notável, inclusive pelo jogo de palavras em que a palavra inglesa *inside* contém *side*: “*side by side and inside this spiritual love*” (JOYCE, 1975, p. 180-181). O jogo de oposições entre corpo e espírito cria um intenso efeito lírico, na qual o objeto amado é ao mesmo tempo adorado e degradado. Imagens elevadas e sublimes são associadas a outras baixas e escatológicas. Do amor centrado em regiões nobres do corpo, a exemplo dos olhos, e por

extensão, da alma da amada, em que o amante vislumbra o “espírito da eterna beleza” que ali faz morada¹², como se a própria santidade estivesse ali refletida, passa-se para as regiões baixas do corpo, removendo bruscamente do altar o objeto de adoração. A catábase exige a profanação e a degradação do objeto sagrado e então ocorre a sodomização: “como um porco montado numa porca”, metáfora grotesca que reforça o sentido de degrado. Sustentando a analogia com o animal repugnante, o amante passa a se “gloriar”, tal como um porco na lama, no fedor e no suor das nádegas da amada. O missivista se lança, portanto, a adorar as partes baixas do corpo. Como se pode notar, o sentido ambíguo do verbo “gloriar” é explorado nessa passagem, expressando a ideia de um porco que se gloria na sujeira, ou da glória de um objeto sagrado, o que sugere a sacralização do corpo naquilo que há de repugnante nele.

A intensa carga de sensações visuais, olfativas, táteis e gustativas como o “fedor” e o “suor” do traseiro, a “barriga macia”, as “bochechas ardentes”, o “cabelo emaranhado”, os dedos “afagando e coçando o saco”, os lábios que “chupam o pau”, as mãos que apertam as “almofadas redondas da bunda”, a “boceta vermelha” e a presença de texturas e tecidos ornando a cena como o “vestido virado para cima” e a “calça branca de mocinha” criam conjuntamente um efeito de estetização da cena através do recurso à sinestesia e do culto ao detalhe. Ao final, o trecho termina com os amantes quase como que emoldurados num quadro, desenhando a nítida imagem de uma posição sexual em que ambos os parceiros se deitam em posição transversal e praticam sexo oral simultaneamente um no outro.

Convém também notar a presença da palavra e da música no trecho destacado. A música é uma constante nas concepções do Esteticismo, e os poetas dessa corrente almejavam alcançar, através de determinados recursos poéticos, a simultaneidade que a música possibilitava. Como Walter Pater (apud MUCCI, 2004, p. 26) declarava: “*All arts aspire to the condition of music*”; a arte musical era

importante para Joyce, não por acaso seu volume de poemas publicado na mesma época, em 1907, se intitula justamente *Música de Câmara*.

O esteta, como já sublinhamos, almeja estetizar a vida, adorná-la de coisas belas. Lhe interessa o simulacro, o artificial: “o culto do artifício é um dos preceitos estéticos fundamentais do decadentismo esteticista.” (SILVA, 1999, p. 49). Joyce, em diversos momentos de suas cartas para Nora, deseja orientar seu gosto pelas artes, como, por exemplo, nesta carta de 1912: “Ninguém te ama como eu e adoraria ler contigo os diferentes poetas e dramaturgos e romancistas como o seu guia. Eu te darei o que é mais belo e melhor em literatura.” (JOYCE, 2012a, p. 124-125). Outras passagens sugerem a comunhão dos amantes na arte, como nesta de 31/08/1909: “Talvez seja na arte, Nora queridinha, que você e eu encontremos um conforto para nosso amor.” (JOYCE, 2012, p. 64). O impulso erótico, como bem lembra Lucia Castello Branco (1984, p. 12) encampa também a fruição artística: “A expressão artística se realiza em função de um mesmo impulso para a totalidade do ser, para sua permanência além de um instante fugaz e para sua união com o universo.” Em outros momentos, o missivista almeja orná-la de vestes exuberantes e extravagantes: “Estou tentando te comprar um esplêndido conjunto de peles de zibelina, capa, estola e regalo.” (JOYCE, 2012a, p. 77). Há, portanto, uma constante tentativa de moldar o corpo e o espírito da amada. No trecho de outra carta, de 22/08/1909, lembra-a dos adjetivos que ele teria usado no conto “Os mortos” para falar do seu corpo: “musical, estranho e perfumado”. (JOYCE, 2012a, p. 61). Quem emite essas palavras, no conto em questão, é o narrador ao descrever a ponta de luxúria que perpassava Gabriel Conroy ao tocar o corpo de sua mulher, Gretta. As instâncias da carta e da ficção se confundem e as máscaras se estendem e se embaralham: Nora é Gretta ou Gretta é Nora? Joyce é o narrador ou Conroy? Ou ambos? Ou talvez, e essa é nossa sugestão, no fim e ao cabo, sejam todas personagens que constituem o projeto estético-literário joyceano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artista esteta, na sua solidão e em seu êxtase erótico-artístico, recria o mundo, submete-o ao escrutínio da arte, subverte a realidade ao seu bel prazer. Joyce, distante de Nora, solitário e isolado, busca adequar a realidade e suprir a falta através da imaginação. Esse processo deforma a realidade, torna a amada uma projeção dos seus desejos. O missivista apaixonado, na sua monstruosidade verbal, como um glutão, engole e subjuga sua destinatária. Como na analogia proposta por Barthes (2003, p. 253):

O outro é desfigurado por seu mutismo, como naqueles sonhos pavorosos nos quais tal pessoa amada aparece com a parte inferior do rosto apagada, privada de boca; e eu que falo, sou também desfigurado: o solilóquio faz de mim um monstro, uma enorme língua.

Valdivino da Silva (1999, p. 7), ao elencar elementos de *O retrato de Dorian Gray* que fazem do romance, a seu ver, a maior expressão do esteticismo decadentista, aponta características que se adequam com perfeição à correspondência joyceana: “o criador face à criação, o belo e o feio como categorias polissêmicas, a realidade e a arte mediatizadas pelo olhar e a visão tensiva da mulher.” A mulher amada é transfigurada esteticamente pelo olhar do missivista, que a torna objeto do seus fetiches e jogos sexuais, ornando-a de artifícios e máscaras ambíguas e cambiantes. Mesclam-se as imagens e metáforas sublimes, elevadas e espirituais com aquelas grotescas, baixas e carnisais. Termos polidos associam-se com outros vulgares, por vezes, escatológicos. O recurso a esse léxico obscuro e a temática erótico-pornográfica associa-se com a tendência subversiva e hedonista do Esteticismo¹³, cuja norma é o prazer, o gozo e a volúpia, que na arte encontra sua forma perene. Êxtase erótico e êxtase estético, como lembra Lou Andreas-Salomé (1991, p. 34), estão intrinsecamente ligados no impulso de criação artística: “o

êxtase estético desliza insensivelmente em êxtase erótico e este tenta involuntariamente se dotar de um adorno estético.”

Em suma, as cartas endereçadas a Nora, lidas à luz das concepções finisseculares, demonstram a profunda influência dessas correntes estético-literárias no Joyce do primeiro decênio do século XX, trazendo a lume as tensões e ambivalências da obra joyceana que irão se desenvolver, adensar e complexificar na fase madura de sua obra. Na formulação oferecida pelo próprio Joyce (2012a, p. 72) a respeito de suas cartas, e que vale para o conjunto de seus escritos: “Algumas passagens são feias, obscenas e bestiais, outras são puras e sagradas e espirituais: sou tudo isso.”

Referências

AMARAL, S. R. do. Princípios do Movimento Estético: Walter Pater e Oscar Wilde. **Revista de Estudos Anglo-Americanos**, Florianópolis, n. 34, p. 43-67. 2010. Disponível em: <<http://reaa.ufsc.br/index.php/reaa/article/view/2232>>. Acesso em: 31 jul. 2018.

ANDREAS-SALOMÉ, L. **O erotismo**: seguido de reflexões sobre o problema do amor. São Paulo: Princípio, 1991.

AZEVEDO, A. V. de. **Mito e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. (Passo-a-passo, 36).

BARTHES, R. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de M. V. M. de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Roland Barthes).

BAUDELAIRE, C. **Les fleurs du mal**. Texte présenté, établi et annoté par C. Pichois. Paris: Gallimard, 2017.

BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**: edição bilingue. Tradução, introdução e notas de I. Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. (40 anos, 40 livros).

CASTELLO BRANCO, L. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Primeiros Passos, v. 136).

DIAZ, B. **O gênero epistolar ou o pensamento nômade**: formas e funções

da correspondência em alguns percursos de escritores do século XIX. Tradução de B. Hervot e S. Ferreira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

ELLMANN, R. Os usos da decadência: Wilde, Yeats, Joyce. In: ————
— **Ao longo do riocorrente:** ensaios literários e biográficos. Tradução de D. Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 11-27.

FERREIRA, S. M. Oscar Wilde: o esteta e os mascaramentos do corpo. In: COUTINHO, L. E. B.; CORRÊA, I. E. J. (Org.). **O labirinto finissecular e as ideias do esteta:** ensaios críticos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004. p. 76-83.

FRANCA NETO, A. C. de. Uma “nota irônica à terminologia feudal”. In: JOYCE, J. **Música de câmara.** Tradução e introdução de A. C. de Franca Neto. São Paulo: Iluminuras, 1998. p. 9-47.

GALVÃO, W. N. Proust e Joyce: o encontro que não houve. In: ————
—; GOTLIB, N. B. (Org.). **Prezado senhor, prezada senhora:** estudos sobre cartas. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 341-349.

JOYCE, J. **Selected letters of James Joyce.** Edited by R. Ellmann. New York: The Viking Press, 1975.

JOYCE, J. **Cartas a Nora.** Organização, apresentação e tradução de S. Medeiros e D. W. do Amarante. São Paulo: Iluminuras, 2012a.

JOYCE, J. **De santos e sábios:** escritos estéticos e políticos. Organização de S. Medeiros e D. W. do Amarante. Tradução de A. Cechinel et al. São Paulo: Iluminuras, 2012b.

LANDOWSKI, E. A carta como ato de presença. In: ———— **Presenças do outro:** ensaios de sociosemiótica. Tradução de M. A. L. de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Coleção Estudos). p. 165-181.

MUCCI, L. I. Walter Horatio Pater & a febre do Esteticismo. In: COUTINHO, L. E. B.; CORRÊA, I. E. J. (Org.). **O labirinto finissecular e as ideias do esteta:** ensaios críticos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004. p. 15-30.

PRAZ, M. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica.** Tradução de P. Menezes. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1996.

RONSE, H. Retorno a Joyce. In: BUTOR, M.; SVEVO, I.; UMBERTO, E. **Joyce e o romance moderno.** São Paulo: Documentos, 1969. p. 7-11.

SCHOLLES, R.; CORCORAN, M. A teoria estética e os estudos críticos. Tradução de L. X. Bastos. In: NETROVSKI, A. (Org.). **riverrun**: ensaios sobre James Joyce. Rio de Janeiro: Imago, 1992. (Biblioteca Pierre Menard). p. 79-102.

SILVA, V. P. da. **Romantismo e Decadentismo Esteticista**: similaridades e oposições. 1999. Tese (Doutorado) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Unesp, São José do Rio Preto.

WILSON, E. **O castelo de Axel**: estudos sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. 2. ed. Tradução de J. P. Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Notas

³ A data seria imortalizada posteriormente em *Ulysses*.

⁴ Romance de caráter autobiográfico e gênese de *Um retrato...*, escrito entre 1904 e 1905.

⁵ A grafia do sobrenome do personagem é alterada de *Stephen Herói* para *Um retrato...*

⁶Essa imagem fica claramente exposta na longa e paradigmática carta, datada de 29/08/1904, em que Joyce declara para Nora sua rejeição de “toda a ordem social atual e o cristianismo – lar, as virtudes reconhecidas, classes sociais e doutrinas religiosas.” (JOYCE, 2012a, p. 37).

⁷ Que venhas lá do céu ou do inferno, que importa,
Beleza! ó monstro ingênuo, gigantesco e horrendo!
Se teu olhar, teu riso, teus pés me abrem a porta
De um infinito que amo e que jamais desvendo?

De Satã ou de Deus, que importa? Anjo ou Sereia,
Que importa, se és quem fazes – fada de olhos suaves,
Ó rainha de luz, perfume e ritmo cheia! –

Mais humano o universo e as horas menos graves? (BAUDELAIRE, 2006, p. 161).

⁸ No original: “*It was yourself, you naughty shameless girl who first led the way. It was not I who first touched you longa go down at Ringsend. It was you who slid your hand down down inside my trousers and pulled my shirt softly aside and touched my prick with your long tickling fingers and gradually took it all, fat and stiff as it was, into your hand and frigged me slowly until I came off through your fingers, all the time bending over me and gazing at me out of your quiet saintlike eyes.*” (JOYCE, 1975, p. 182).

⁹ No original: “*It was your lips too which first uttered an obscene word. I remember well that night in bed in Pola. Tired of lying under a man one night you tore off your chemise violently and got on top of me to ride me naked. You stuck my prick into your cunt and began to ride me up and down. Perhaps the horn I had was not big enough for you for I remember that you bent down to my face and murmured tenderly ‘Fuck up, love! fuck up, love!’*” (JOYCE, 1975, p. 182).

¹⁰ No original: “*I see you in a hundred poses, grotesque, shameful, virginal, languorous. Give yourself to me, dearest, all, all when we meet. All that is holy, hidden from others, you must give to me freely. I wish to be lord of your body and soul.*” (JOYCE, 1975, p. 163).

¹¹ No original: “*But, side by side and inside this spiritual love I have for you there is also a wild beast-like*

craving for every inch of your body, for every secret and shameful part of it, for every odour and act of it. My love for you allows me to pray to the spirit of eternal beauty and tenderness mirrored in your eyes or to fling you down under me on that soft belly of yours and fuck you up behind, like a hog riding a sow, glorying in the very stink and sweat that rises from your arse, glorying in the open shame of your upturned dress and white girlish drawers and in the confusion of your flushed cheeks and tangled hair. It allows me to burst into tears of pity and love at some slight word, to tremble with love for you at the sounding of some chord or cadence of music or to lie heads and tails with you felling your fingers fondling and tickling my ballocks or stuck up in me behind and your hot lips sucking off my cock while my head is wedged in between your fat thighs, my hands clutching the round cushions of your bum and my tongue licking ravenously up your rank red cunt.” (JOYCE, 1975, p. 180- 181).

¹² Convém lembrar a *Ästhetik* de Hegel, quanto a noção do espírito da Beleza que, a cada Era, encontra uma morada ideal. (Cf. SCHOLLES; CORCORAN, 1992, p. 98).

¹³ Mario Praz (1996), no clássico ensaio *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, discorre largamente sobre o uso de temáticas subversivas, em especialo erotismo, nas escolas Romântica e Decadente.