

QUANDO A NEVE É GERAL

Teresa Bartolomei

Universidade de Lisboa

A few light taps upon the pane made him turn to the window. It had begun to snow again. He watched sleepily the flakes, silver and dark, falling obliquely against the lamplight. The time had come for him to set out on his journey westward. Yes, the newspapers were right: snow was general all over Ireland. It was falling on every part of the dark central plain, on the treeless hills, falling softly upon the Bog of Allen and, farther westward, softly falling into the dark mutinous Shannon waves. It was falling, too, upon every part of the lonely churchyard on the hill where Michael Furey lay buried. It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns. His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead. (*Dubliners*, James Joyce)

Acho improvável que haja muitos leitores dispostos a contestar a opinião corrente do público e dos críticos que elevaram este célebre trecho final do conto «The Dead», de James Joyce, ao estatuto de clássico, concordando que não se trata apenas de uma grande página de literatura, mas de um grande ensaio de escrita lírica. Aqui temos — podemos afirmar aliviados e satisfeitos, porque com Joyce estamos de certeza fora do perigo das areias movediças do sentimentalismo

e do seu pendor para o kitsch — o lirismo no seu melhor.

O problema, ou pelo menos a discussão, contudo, surge quando nos perguntamos o que significa esta avaliação. O que entendemos exactamente ao dizer que esta é uma página de puro lirismo?

Utilizamos abundantemente o substantivo *lírica* e o relativo adjectivo sem os problematizar excessivamente, como aquelas palavras que abrem as portas sem que se saiba exactamente como o conseguem, porque não sabemos bem o que denotam. Notoriamente, esta condição de indeterminação não tem nada de excepcional, pelo contrário: Wittgenstein construiu uma teoria de amplo fôlego sobre a observação banal de que, no fundo, falar é, na maioria dos casos, comunicar com sucesso sobre aquilo que não sabemos e que esta imprecisão não é uma doença a tratar mas a forma de vida em que a língua magicamente nos sustenta.

Querendo dar um nome a estes termos que funcionam pragmaticamente apesar da sua indeterminação denotativa, poderíamos chamá-los palavras-sexante, porque ajudam a colocar-nos na nossa posição no horizonte do saber e do fazer, estabelecendo coordenadas e referências relativas, em vez de nos transmitir denotações absolutas ou definições consistentes. Não é suficiente, mas é já muito, como sabiam os antigos

navegadores — afinal, foi assim que Colombo chegou às Índias, *pardon*, às Américas.

É este precisamente um dos problemas das palavras-sextante: podem levar-nos para territórios novos, aos quais damos nomes antigos, ou a territórios antigos, aos quais damos nomes novos. Afinal, foi isto que se deu com os grandes Lusíadas, que é sabido serem um dos povos mais poéticos da terra e jogam aos dados com as palavras, às vezes perdendo impérios, como aconteceu ao sublimemente lírico D. Sebastião (só os Portugueses podem ficar incondicionalmente apaixonados pelo rei que os arruinou politicamente, tirando-lhes a supremacia dos mares e a independência, por reconhecer nele um herói do fazer poesia da história, apagando em nevoeiro a fronteira entre mito e realidade).

Por isso é oportuno, de vez em quando, escrutinar estas palavras e pôr em questão a sua função, não com a ambição desproporcionada de fazer delas palavras-designação, determinando em denotação o seu significado, mas com a ambição modesta de afinar a pertinência das coordenadas que estabelecem, dando-nos rumos menos aleatórios.

Efectivamente, se analisarmos o termo *lírica*, encontramos pelo menos três famílias de significados não mutuamente assimiláveis, apesar de serem frequentemente sobrepostos. Na primeira família, chamamos *lírica* a uma forma de discurso focada na expressão subjectiva, emocionalmente carregada, da interioridade pessoal. Esta definição é de longe a mais popular e radicada: a sua canonização sistemática na *Estética* de Hegel corresponde a uma tradição antiquíssima (que podemos reconduzir até à *Poética* de Aristóteles, mesmo que aí as coisas não sejam tão lineares) que se mantém referencial até hoje.

Em rigor, segundo este critério, podemos qualificar como líricos tanto o último capítulo do *Ulisses* de Joyce (o monólogo de Molly Bloom) como um soneto de Petrarca, um trecho de discurso indirecto livre em Jane Austen como um poema de Wallace Stevens. Mas estamos seguros

de que podemos catalogar como líricos capítulos inteiros de *Tristram Shandy*, passando eventualmente pelo «Love Song of J. Alfred Prufock», desaguando finalmente numa página de diário de Bridget Jones? (Não há ali tudo: sentimentos, expressão subjectiva do eu, atitude reflexiva, faltando simplesmente a assim dita «qualidade poética»?)

Perante estas dificuldades, a proposta do «New Criticism» de ortodoxia eliotiana, que dominou a análise literária de boa parte do séc. XX, é limitar radicalmente o campo de aplicação desta definição, qualificando algo acrobaticamente a escrita lírica como uma forma de discurso focada na expressão da interioridade limpa do eu do autor, algo que poderíamos qualificar como expressão objectiva da interioridade. Nesta segunda família de definições, a lírica é essencialmente identificada com a poesia, reconhecida normativamente como uma apresentação não-confessionalista da experiência interior, enquanto corta toda a ligação, seja com a representação proposicionalmente consistente do mundo exterior (com a garantia da referência denotativa), seja com a subjectividade de quem escreve e com as suas intenções.

Afecção receptiva e intenção poética (duas componentes essenciais da subjectividade) tornam-se, nesta perspectiva, pecados literários e críticos a evitar: ai dos autores e leitores que produzam e pesquisem os textos nesta perigosa linha! Os textos são objectos labirínticos (construídos por meio da acumulação de paradoxos, ambiguidades, hipertrofia conotativos), e não há falácia maior do que os infectar com a subjectividade de quem os escreve, de quem os lê.

Afinal, definir o discurso lírico a partir dos seus conteúdos parece criar mais problemas do que aqueles que resolve; por isso é razoável tentar encontrar uma determinação diferente das coordenadas que nos dá o termo *lírica*, optando por caminhos resolutamente formais. Além do mais, é esta a indicação que nos vem da etimologia, sendo que no original grego *lírica* denotava a palavra

associada com um certo tipo de música, designando uma forma determinada de poesia cantada com a lira. Efectivamente, foi para esta direcção que enveredaram muitos do *new critics*, procurando determinar a «objectividade» da expressão poética da interioridade na sua não-determinação linguística, na sua ruptura radical de toda a ligação com o mundo «objectivo», com a referencialidade denotativa (Cf., por exemplo, o ensaio de Cleanth Brooks, «The Heresy of Paraphrase»).

O problema com esta terceira família de definições é, como na primeira, a sua amplitude: o excesso de generalidade do ponto de vista acaba por ser não discriminante. Nesta caracterização formal, a escrita lírica é distinguida antes de mais pela sua densidade e opacidade semântica, devida essencialmente a um generoso e complexo recurso às figuras retóricas, que a marcam por uma insolúvel ambiguidade: a peculiaridade da escrita lírica dá-se nas dinâmicas semânticas, nos mecanismos linguísticos a que recorre, caracterizados pelo registo não mimético, não-denotativo, de cariz eminentemente «retórico», de sistemática excedência dos conteúdos proposicionais. Lírico é aqui contraposto a realístico e «literal», postulado como forma de discurso que visa produzir uma representação gnoseologicamente consistente da realidade. A vantagem desta definição é que fornece uma categoria muito ampla que liberta o termo *lírica* do vínculo a um género literário (a um certo tipo de poesia, curta, formulada na primeira pessoa, a-histórica, etc.), mas, por outro lado, é, como já dito, tão inclusiva que acaba por ser co-extensiva com o termo literatura: toda a boa literatura é realmente uma activação intensiva e coerente de figuras retóricas levando a uma indeterminação semântica que diferencia o discurso literário do discurso comum (que visa ao mútuo entendimento, ao sucesso da comunicação) e científico (que visa ao estabelecimento da verdade dos factos e dos pressupostos ou da consistência das regras).

A insatisfação com estas três famílias de padronizações críticas associadas à palavra lírica

convida, em conclusão, à exploração de novas direcções, e o objectivo deste breve ensaio é precisamente testar uma sua caracterização alternativa. A minha proposta é que a figuralidade lírica (como componente essencial mas não exclusiva da escrita literária) se constitui em fazer da sensibilidade sensorial, da capacidade de «ver», «ouvir», «tocar», «cheirar», «provar» (de tornar relevantes as percepções interceptadas), um meio expressivo e interpretativo na sua associação pontual com conteúdos intencionais, em torná-la co-significante de um sentido construído a nível não linguístico, mas textual. Na figuralidade lírica a percepção não é referida para descrever o estado do mundo físico que ela regista, mas para exprimir um conteúdo cognitivo e emocional que é articulado interpretativamente por ela (quer dizer: é, por ela, elaborado como dado semântico): dizemos o que sentimos e o que pensamos *por meio* daquilo que vemos, ouvimos, cheiramos, palpamos e provamos.

A dificuldade está evidentemente, em explicar este «por meio»: cada poema, cada texto fá-lo diferentemente, recorrendo a mecanismos analógicos, associativos, condensativos, deslocativos, opositivos, (aditivos, subtrativos, permutativos), a toda a panóplia das figuras linguísticas (que são um dos instrumentos maiores ao serviço desta figuralidade lírica, mas não podem ser identificadas com ela: a densidade retórica de um texto não é, por si só, lirismo). Além disso, nem todas as modalidades de expressão interpretativa de conteúdos cognitivos e emocionais *por meio* da componente perceptiva são líricas, se definimos como líricas somente aquelas em que o princípio da articulação significativa é tirado unicamente da própria percepção: na alegoria, por exemplo, a *ratio* expressiva é conceptual e não perceptiva, por isso a alegoria não é lírica (a dimensão perceptiva não é autónoma no seu papel de semantização, sendo submissa à *ratio* lógico-conceptual). Igualmente, muitas das figuras a que chamamos simbólicas não são líricas, porque a *ratio* semântica que as produz

não é perceptiva mas cultural (intertextual ou intersemiótica: é o reenvio entre saberes codificados meta-perceptualmente que produz a significação).

O que me proponho mostrar é que aquilo que torna *límpica* a página final de «The Dead» não é o facto de falar do protagonista do conto, dos seus pensamentos e emoções, recorrendo a uma série de figuras de estilo (aliterações, metáforas, quiasmos, iterações, paralelismos, etc.), mas sim falar dele e do mundo por meio da neve. O estado interior de Gabriel, o nosso herói, não é representado (mimeticamente), feito objecto de uma cadeia de enunciações (descritivas, narrativas, reflexivas, confessionais) que nos informam sobre aquilo que se passa dentro dele e sobre aquilo que ele pensa passar-se no mundo, mas é expresso interpretativamente na formulação perceptiva do nevão e numa sapiente arquitectura de referências perceptivas que o preparam nas linhas anteriores.

Quão grande é a diferença entre esta forma de exposição de uma experiência interior — lírica porque simbolizada por meio da experiência perceptiva não por ela evocada mas a ela figuradamente associada — e a sua expressão mimético-descritiva, pode ser evidenciado na comparação com o parágrafo imediatamente anterior a este, escrito precisamente num registo não lírico mas narrativo e reflexivo-confessional:

Generous tears filled Gabriel's eyes. He had never felt like that himself towards any woman but he knew that such a feeling must be love. The tears gathered more thickly in his eyes and in the partial darkness he imagined he saw the form of a young man standing under a dripping tree. Other forms were near. His soul had approached that region where dwell the vast hosts of the dead. He was conscious of, but could not apprehend, their wayward and flickering existence. His own identity was fading out into a grey impalpable world: the solid world itself which these dead had one time reared and lived in was dissolving and dwindling.

Emoções e pensamentos do protagonista são enunciados e representados aqui tanto em forma narrativa como descritiva: vemo-lo chorar e vemos, com ele, as imagens (as *formas*) que ele imagina, que preenchem a sua mente. É-nos dito aquilo que ele sente e como ele avalia o que sente (o amor e a novidade de uma peculiar percepção deste sentimento). Uma designação lexical diagnóstica conceptualmente a diferença entre consciência e compreensão («He was conscious of, but could not apprehend») que experienciamos perante conteúdos cognitivos-limite, que desafiam a nossa capacidade de «apreensão», como a fronteira entre a vida e a morte. A vertigem da dupla dissolução do mundo interior e exterior (da definibilidade da própria identidade e da realidade física em termos objectivos), que este pensamento provoca, é representada com acríbica precisão proposicional («His own identity was fading out into a grey impalpable world: the solid world itself which these dead had one time reared and lived in was dissolving and dwindling»).

O objectivo geral do parágrafo é dar-nos uma representação consistente dum estado de dissolução da consciência (submergida por uma vaga de pensamentos, emoções e estímulos físicos racionalmente ingovernáveis); a complexidade dos dispositivos envolvidos aumenta e não reduz nem questiona a pretensão de adequação informativa da descrição: o registo narrativo é subtilmente fragmentado pela combinação dos pontos de vista homodiegético e heterodiegético, com uma perspectiva narrativa externa, prepotentemente omnisciente («Generous tears filled Gabriel's eyes»; «The tears gathered more thickly in his eyes») que colapsa abruptamente no discurso livre indirecto («His own identity was fading out into a grey impalpable world»). A combinação do duplo factor (físico e moral: o sono e o pensamento de que entre vida e morte não há fronteira absoluta) de perda de controlo consciente dos próprios estados interiores e da percepção do mundo exterior é modulada com

extraordinária subtileza lexical na reconstrução da transição gradual em que se produz a implosão do eu na ingovernável maré do inconsciente (primeiro, «he knew»; depois, «he imagined he saw»; enfim, «His own identity was fading»).

Com efeito, é evidente a descontinuidade deste trecho com o que se segue, e com uma parte daquilo que o precede, que afinal dizem a mesma coisa, mas dizem-na de forma tão diferente, deixando de nos dar informações sobre estados interiores num registo mimético-descritivo, figurativo, para nos dar a descrição de fenómenos físicos (uma série de actos do protagonista, o estado do quarto, um nevão) que se configuram como recapitulação lírica do sentido do conto. Porque é mesmo isso que temos aqui: invertendo a perspectiva a que estamos habituados, segundo a qual uma paráfrase é uma reformulação declarativa dum texto poético, uma tradução em prosa do seu conteúdo proposicional, temos que ver nestas linhas finais de «The Dead» uma paráfrase lírica do conto. Na descrição do nevão sobre a Irlanda, Joyce condensa uma expressão interpretativa da visão geral da condição humana desenvolvida narrativamente no relato do serão em casa das meninas Morkan («Misses Morkan's annual dance») e do que acontece a seguir entre o protagonista e a mulher.

Olhando e ouvindo com Gabriel a neve a cair, é-nos dado perceber *com ele* aquilo que se passou; é-nos dado partilhar com ele uma circunstância física que é expressiva do sentido do que lhe aconteceu (do que nos foi narrado) ao produzir a sua compreensão e se torna por isso epifânica em termos joycianos (implicando a indisso-lubilidade de um decurso hermenêutico pontual com a sua «manifestação física», com os fenómenos que causam o seu acontecer: a compreensão torna-se evenemencial, porque o seu mecanismo racional é subordinado ao meio espaço-temporal que a produz). Leitores e intérpretes parafrasearão conceptualmente, cada um à sua maneira, a descrição do nevão, mas não poderão divergir no reconhecimento de que nele é transmitido o sentido do conto, da experiência interior de Ga-

briel nele narrada: a descrição do fenómeno meteorológico do nevão é lírica e não teórica (não pretende comunicar uma verdade de facto), porque não nos informa sobre um estado do mundo, antes exprime a interpretação do estado interior de compreensão produzido no protagonista pela percepção do fenómeno.

Página após página, o conto desenvolve uma lenta, inexorável corrosão da fronteira entre dentro e fora, pertença e exclusão, memória e experiência, passado e presente, vida e morte. Onde está Gabriel? Está dentro ou fora, pertence ou não ao meio em que figura, alguém que enquanto se move dentro da festa se quer lá fora, ao ar livre da noite?

Gabriel's warm trembling fingers tapped the cold pane of the window. How cool it must be outside! How pleasant it would be to walk out alone, first along by the river and then through the park! The snow would be lying on the branches of the trees and forming a bright cap on the top of the Wellington Monument. How much more pleasant it would be there than at the supper-table!

Para depois, logo a seguir, sempre acompanhado por «dedos trementes», inverter a situação de desejo, imaginando alguém lá fora, no ar livre da noite, querendo estar dentro, onde se desenrola a festa?

Gabriel leaned his ten trembling fingers on the tablecloth and smiled nervously at the company. Meeting a row of upturned faces he raised his eyes to the chandelier. The piano was playing a waltz tune and he could hear the skirts sweeping against the drawing-room door. People, perhaps, were standing in the snow on the quay outside, gazing up at the lighted windows and listening to the waltz music. The air was pure there. In the distance lay the park where the trees were weighted with snow. The Wellington Monument wore a gleaming cap of snow that flashed westward over the white field of Fifteen Acres.

Vivem no passado ou no presente as meninas Morkan e todos os seus velhos convidados, absorvidos na saudosa recordação dos bons tempos antigos (da própria juventude, da música e da sociedade irlandesa)? E pertence ao futuro ou ao passado o patriotismo irlandês de Miss Ivors, que se alimenta de uma tradição mítica, *sombra* mais evocada do que conhecida? (“And haven’t you your own land to visit,” continued Miss Ivors, “that you know nothing of, your own people, and your own country?”) Qual Gretta estará a ver Gabriel, quando compara a imagem actual da esposa com a beleza perdida da juventude?

He watched her while she slept as though he and she had never lived together as man and wife. His curious eyes rested long upon her face and on her hair: and, as he thought of what she must have been then, in that time of her first girlish beauty, a strange, friendly pity for her entered his soul. He did not like to say even to himself that her face was no longer beautiful but he knew that it was no longer the face for which Michael Furey had braved death.

É ainda viva ou não será já apenas uma sombra de si mesma a «pobre tia Julia», de quem fica apenas a voz do que era, de que um fugidio «haggard look upon her face» denuncia inequivocamente que, em breve, será «uma sombra com a sombra de Patrick Morkan e o seu cavalo», sombra como a sombra de Michael Furey? Será mais vivo Gabriel, «fading and withering dismally with age», ou o antigo namorado da sua esposa, Michael Furey, «boldly passed into that other world, in the full glory of some passion», cujo papel na vida da mulher terá sido eventualmente muito mais importante do que o do próprio marido? («It hardly pained him now to think how poor a part he, her husband, had played in her life.») Estará realmente morto o homem que derrota o protagonista na hora em que este pensava triunfar? («At that hour when he had hoped to triumph, some impalpable and vindictive

being was coming against him, gathering forces against him in its vague world.»)

O que nesta página faz a neve que cai, cai, plácida e leve, tão escura como luminosa («dark and silver» ao atravessar obliquamente a luz da lâmpada da rua), que cai em «toda a parte», cai igual «sobre vivos e mortos», sobre as «colinas» e a «planície», sobre a terra e o mar, tão perto, que é audível e tão longe, que o espaço distante que ela alcança pode apenas ser imaginado; o que ela faz ao encobrir tudo num manto uniforme é manifestar a uniformidade de tudo (mais precisamente, exprimir este conteúdo textual, a «mensagem» construída pelo conto). No universo textual de «The Dead» não há diferença entre perto e longe, alto e baixo, aqui e além, coisas e seres humanos, vivos e mortos, perante o facto de que eles todos («every part of the dark central plain, every part of the universe») estão sujeitos àquela queda suave e inexorável («softly and faintly falling») que é a passagem do tempo, àquela descida da sua última hora («the descent of their last end»), que anula toda a diferença entre cair (*fall*) e jazer (*lay*).

Vemos como esta epifania que no último trecho do conto condensa a manifestação da indiferença entre viver como estar morrendo (faintly — *caindo*) e estar morto (*jazer—lay*), num passar do tempo que é passar e conjuntamente ficar, sedimentar-se no presente do mundo e dos outros de forma diferente (tornar-se e ficar como sombra), é preparada ao longo de toda a página por meio de uma sapiente arquitectura perceptiva de reiterados paralelismos em volta deste par:

— Primeiro, é-nos descrita a mão de Gretta que jaz (é *mantida*) na mão do marido, que depois a deixa *gentilmente cair*, para ir *inclinar-se*, apoiando-se, sobre o próprio cotovelo (*inclinar-se*: um cair parcial, parado, que é um jazer, manter-se) («Gabriel held her hand for a moment longer, irresolutely, and then, shy of intruding on her grief, let it fall gently and walked quietly to the window./ She was fast as-

leep./ Gabriel, leaning on his elbow, looked for a few moments»);

— Em segundo lugar, acompanhamos os olhos de Gabriel que se dirigem para a roupa e as botas de Gretta: algumas peças de vestuário pousadas sobre uma cadeira, um cordão suspenso sobre o chão (numa queda parada), uma bota parcialmente *caída*, a outra que *jaz* ao seu lado («His eyes moved to the chair over which she had thrown some of her clothes. A petticoat string dangled to the floor. One boot stood upright, its limp upper fallen down: the fellow of it lay upon its side.»);

A seguir, esta correspondência entre fazer e cair (e o estado de suspensão entre os dois: o *dangling* de quem não sabe se ainda está vivo ou já está morto) reproduz-se num quiasmo maravilhoso da interação física e espiritual entre Gabriel e a mulher, lado a lado entre descer, depôr-se, e fazer (como a mão de uma e o corpo do outro), como o cordão e as botas:

The air of the room chilled his shoulders. He stretched himself cautiously along under the sheets and lay down beside his wife. One by one they were all becoming shades. Better pass boldly into that other world, in the full glory of some passion, than fade and wither dismally with age. He thought of how she who lay beside him had looked in her heart for so many years that image of her lover's eyes when he had told her that he did not wish to live.

No fim, na última, grandiosa passagem, a cadeia de apresentações perceptivas desta reciprocidade é recapitulada e manifestada como chave semântica de toda a cena (de todo o conto) numa explícita exposição do paralelismo e da contiguidade do cair físico e metafísico: do fenómeno perceptivo (a neve, que cai e que jaz) e da condição existencial — do morrer, que é uma descida para o fim, que produz um fazer corpóreo e mental, na memória, na vida do mundo e dos outros («It was falling, too, upon every part of the lonely churchyard on the hill where Michael Furey lay bu-

ried. It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns»).

Espero, assim, ter tornado evidente como uma leitura desta página de Joyce que não tome em conta o complexo sentido figural (não simplesmente figurativo, descritivo) da exposição destes dados perceptivos e que se limite a reconstruir a experiência apresentada unicamente na base do registo narrativo dos actos e do discurso indirecto livre que restitui os pensamentos e as emoções de Gabriel, amputa uma componente textual essencial (não meramente decorativa). As botas e as roupas da mulher; o apoiar-se à janela e o sucessivo estender-se na cama de Gabriel não são simples descrições do meio ambiente, que realçam o efeito «realístico» do conto, mas compõem um arquitectura figural que concorre de forma substancial para a construção do seu sentido.

Numa progressiva, quieta e gentil acumulação perceptiva ao longo da página, o movimento de queda que se dissolve «imperceptivelmente» (*impalpable*) em estase, generaliza-se como uma condição universal em que não há diferença entre mãos e corpos (partes e todo), botas e seres humanos, homem e mulher, neve e tempo, vivos e mortos («His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead»).

O orgulho antropocêntrico da supremacia da consciência desfalece neste quadro cósmico de plácida queda, de *lenta dissolução* de tudo na descida do fim que se manifesta como lei universal, que não admite diferenças, excepções, hierarquias. Se «a neve é geral sobre toda a Irlanda», então a neve é geral sobre todo o universo: a notícia jornalística torna-se epifania metafísica, não por generalização conceptual, abstractiva, nem por intuição mística, de acesso a uma realidade transcendente, mas por meio da conversão figural da sua experiência perceptiva em dimensão interpretativa da condição existencial do ser

humano. Ao escolher fechar «The Dead» com uma paráfrase lírica do conto, Joyce faz uma operação poética em que o dado poetológico é elaborado como dado ontológico: afinal, se podemos ser ditos (expressos) por aquilo que vemos, ouvimos, palpamos; se a figuralidade lírica pode tornar-se manifestação epifânica, expondo autenticamente qualquer coisa de nós, isso acontece porque a verdade última sobre o homem é sermos corpos, é sermos natureza, sem além, sem depois, sem Céu, sem diferença ontológica substancial entre ser e ente, entre vida e morte: sombras presentes e passadas, botas e corpos de casal, neve e tempo, colinas e planície, terra e mar, perto e longe, vivos e mortos. Joyce conclui liricamente «The Dead» e com ele *Dubliners* (uma recolha de contos ricos em elementos simbólicos, mas muito poucos em passagens líricas), porque a possibilidade de sermos ditos pela natureza (de nos reconhecermos na neve que cai) revela-nos que não somos mais do que natureza: longe de todo o simbolismo metafísico (longe da pretensão artística de desvendar os mistérios do ser, de abrir as portas sensorialmente fechadas do além, decifrando o arcano dos emblemas e oferecendo intuições ontológicas), a figura lírica, plácida e leve — despreziosa, discreta —, da neve atesta, na perspectiva joyciana, que neste mundo não há segredos, não há mistérios, que aquilo que está encoberto é aquilo que

é manifesto. Na sua platitude de notícia de jornal, a realidade física do acontecer é a verdade metafísica do ser no mundo. A epifania joyciana não pretende dizer e mostrar nada mais do que aquilo que todos dizem, todos sabem, todos experimentam, sem todavia reconhecer aquilo que a sua experiência estética torna evidente: o seu conteúdo inultrapassável de manifestação do ser na própria imanência radical, o facto de que não há nada mais do que aquilo que aparece (segundo o mais puro, coerente, nominalismo). O «milagre» estético a que a arte dá expressão é, joycianamente, simplesmente o acto de acolhimento desta impossibilidade de transcender o próprio ser ao mundo, na beleza própria de todo o momento de autêntico auto-reconhecimento existencial e ontológico.

Obviamente, podemos discordar da verdade da epifania que, na senda da percepção da neve a cair, abre caminho na alvorada sonolenta do protagonista de «The Dead», mas dificilmente poderemos resistir à sua única, poderosa beleza. O artista não é grande ao convencer-nos das suas opiniões, mas ao expor o conteúdo cognitivo e emocional da própria experiência como nevão que bate leve no vidro da nossa atenção, fazendo-nos virar para a janela, e pondo-nos a olhar para fora, interrogando as trajectórias «dark and silver» dos flocos, das palavras, que riscam oblíquas a nossa noite interior.

BIBLIOGRAFIA

Joyce, James. *Dubliners* (1914). Penguin: London, 1992. 199-256.