

JAMES JOYCE, POETA (EPISTOLAR) ERÓTICO E MELANCÓLICO

RANGEL GOMES DE ANDRADE *

ANTÔNIO DONIZETI PIRES **

RESUMO

A correspondência erótica de James Joyce é lida segundo uma articulação entre erotismo e melancolia, em que o lirismo concorre para dar corpo ao desejo. Com base em uma teorização da melancolia enquanto manifestação de uma perda e do discurso poético como tentativa de reaver o objeto perdido, fundada em Freud e Kristeva, propomos que a falta da amada leva Joyce a se engajar na escrita erótico-poética para conclamar sua imagem, resultando em uma série de ambivalências que vincam tanto a figuração da mulher como o texto epistolar. Amor espiritual e carnal integram-se num ritmo dual que inscreve textualmente as ambivalências do temperamento melancólico.

PALAVRAS-CHAVE: James Joyce; Erotismo; Melancolia; Epistolografia.

INTRODUÇÃO

A correspondência amorosa de James Joyce endereçada a Nora Barnacle veio à tona, integralmente, em 1975, com a publicação de *Selected Letters of James Joyce*, editado por Richard Ellmann (1975). Essa foi a primeira vez que as famosas missivas apelidadas de “*dirty letters*” se tornaram acessíveis na íntegra ao grande público¹.

* Doutorando em Estudos Literários. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, Brasil. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2023/03685-6. E-mail: rangel.g.andrade@unesp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1324-9422>.

** Professor Assistente Doutor – Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, Brasil. E-mail: antonio.d.pires@unesp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3366-1203>.

¹ Elas haviam sido publicadas antes, com trechos suprimidos, em dois dos três volumes que compõem a correspondência completa de Joyce.

Com isso, a edição de Ellmann, mais do que antologizar a correspondência de Joyce, a redimensionou, trazendo à tona aspectos obscuros da intimidade daquele homem austero, reputado como um dos maiores escritores do século XX.

Ellmann (1975, p. XXIV) afirma que as “*dirty letters*” “apresentam Joyce com mais intensidade do que quaisquer outras”². Nelas é possível encontrar “traços de fetichismo, analidade, paranoia e masoquismo” (Ellmann, 1975, p. XXV). Mary T. Reynolds (1964, p. 58) menciona sua “sensualidade franca, extrema e mesmo aberrante”. Mais recentemente, Boheemen-Saaf (2008, p. 471) as considera “exuberantemente obscenas”. Walnice Nogueira Galvão (2000, p. 346), por sua vez, afirma: “Fenômeno ímpar na história da literatura, são cartas de sexo explícito, de um nível de carnalidade só comparável à obra de Sade e aos poemas de Catulo.” E sumariza algumas de suas características:

O leitor não sabe o que mais admirar: se a suspensão de todo decoro, se a incontinência verbal sobre tão variada gama de práticas, que vão desde o voyeurismo, a masturbação, o coito anal e oral, a mania por roupas íntimas, lubrificamente descritas, a pedofilia latente nas recomendações do uso de certos trajes e certas posturas, até coprolalia e coprovoyeurismo. Tudo a definir o perverso polimorfo freudiano, de patamar infantil. (Galvão, 2000, p. 348).

Apesar de tais aspectos, Ellmann (1975, p. XXV) argumenta que essas cartas não podem ser resumidas a categorias como perversão, pois tais rótulos são superados por “um propósito ulterior”: “para além do objetivo físico imediato, Joyce deseja anatomizar, reconstituir e cristalizar a emoção do amor”.

Segundo essa perspectiva, Joyce esquadrija a multiplicidade da expressão amorosa, desde seus aspectos mais elevados aos mais vis, de modo a compor um exuberante quadro erótico no interior do qual possa emoldurar sua amada Nora, a quem devotava uma adoração inequívoca. Trata-se de uma paixão que transita entre o sagrado e o profano, entre a veneração e a degradação. Uma paixão originada da separação, da perda e da falta, de uma situação que impõe obstáculo ao desejo e permite irromper a fantasia.

2 A tradução das citações em língua estrangeira ao longo deste trabalho é de nossa autoria.

O jogo de tensões e contrastes que encontramos na epistolografia amorosa do escritor irlandês confere-lhe, a nosso ver, uma alta voltagem poética, inserindo o Joyce epistológrafo em uma linhagem da poesia ocidental que tem na paixão devota e impossível o seu ponto nodal, desde a vassalagem da lírica cortesã até o culto às ambíguas mulheres românticas, mas cujo protótipo encontramos na Beatriz de Dante Alighieri. Estamos diante de uma tradição que encontra a razão do poetar na insatisfação amorosa e na impossibilidade do desejo. O que está em questão, nessa lírica, é um eros melancólico, fundado no sofrimento. Como lembra Denis de Rougemont (1988, p. 15): “O que o lirismo ocidental exalta [...] [é] menos o amor realizado que a *paixão* de amor. E paixão significa sofrimento.”

Ciente desse legado poético, Joyce aproveitou-se do obstáculo amoroso, imposto por fatos contingentes, para estimular sua verve criadora, crente naquela dupla de “mitos poderosos” de que fala Roland Barthes (2018, p. 149):

Dois mitos poderosos nos fizeram acreditar que o amor podia, *devia* se sublimar em criação estética: o mito socrático (amar serve para “engendrar uma multidão de belos e magníficos discursos”) e o mito romântico (produzirei uma obra imortal escrevendo minha paixão).

Trata-se, ainda com Barthes (2018, p. 149), do “desejo de ‘expressar’ o sentimento amoroso numa criação (notadamente de escritura)”. Octavio Paz (2012, p. 90), por sua vez, ressalta a capacidade da paixão de eletrificar o verbo e conclamar o ritmo, fazendo com que a prosa deslize para a poesia: “Seu ritmo obedece às efusões do coração e aos saltos da fantasia”. Lou Andreas-Salomé (2005, p. 74) reforça essa ideia ao afirmar que subsiste um “parentesco de sangue” entre os impulsos estético e erótico. Ambos conclamam “forças arcaicas de uma apaixonada emoção” e germinam a partir da mesma raiz: “o êxtase estético desliza insensivelmente em êxtase erótico, e este tenta involuntariamente se dotar de um adorno estético – ou talvez tenha revestido diretamente a animalidade, tendo o corpo como matéria de criação”. De acordo com tais pontos de vista, o amor não é apenas motivo, mas fonte da criação poética.

Joyce, um autor tão comprometido em fundir literariamente o mais fulgurante êxtase existencial, nutria, como nota Lionel Trilling (1968), uma concepção do

amor segundo a qual a existência é afirmada e transfigurada pelo êxtase erótico, de onde emana toda a criação: “Para Joyce, [...] a existência humana era justificada pelo arrebatamento – arcaica palavra perdida! – do amor”. Joyce detinha uma inclinação romântica para, por meio da vivência amorosa, poetizar a existência. As cartas são a manifestação desse processo, uma via para experimentar com uma escrita energizada pela paixão, em que o amor por Nora serve como guia para a palavra poética. Apenas acolhido no ventre sagrado da mulher amada é que o poeta pode ser gestado:

Minha santa, meu anjo, me guie. Me conduza para a frente. Tudo o que é nobre e exaltado e profundo e verdadeiro e comovente no que escrevo vem, creio, de você. Oh me acolha na tua alma de almas e então me tornarei realmente o poeta da minha raça. (Joyce, 2012, p. 71, sublinhado no original).

Apesar de ter se consagrado como prosador, “Joyce continuou a pensar em si mesmo como poeta”, como observa Boheemen-Saaf (2008, p. 470). Os recursos poéticos permeiam e estruturam todas as grandes narrativas joyceanas, desde *Um retrato do artista quando jovem* até *Finnegans Wake*, passando por *Ulysses*³. As cartas não escapam a essa regra. A epistolografia, afinal, ainda é terreno da escrita, e o escritor não deixa de ser escritor ao redigir uma carta. Na formulação de Ellmann (1975, p. xi): “uma vez cativado pela linguagem, sempre cativo”.

O EROS MELANCÓLICO E A CARTA AMOROSA: DO FANTASMA À PALAVRA POÉTICA

Em “Luto e melancolia”, Freud (2011) compara a melancolia ao luto: enquanto neste há uma perda real, possibilitando que a libido se desloque, naquele haveria uma espécie de luto imperfeito, em que o sujeito não é capaz de identificar com precisão o que foi perdido. O que se perde na melancolia é de uma natureza ideal,

3 Cabe lembrar que Octavio Paz (2012, p. 81) reputa Joyce, ao lado de Eliot e Pound, como um dos grandes responsáveis pela “renovação da poesia inglesa moderna”.

indiscernível. Isso faz com que a libido, ao invés de deslocar-se, regrida para o eu. Assim, diz Freud (2011, p. 61), “a sombra do objeto caiu sobre o ego”. O sujeito adentra o espectro narcísico, afasta-se da realidade externa e volta-se para um mundo interno, em que se vê às voltas com o fantasma, o objeto internalizado. Para Freud (2011, p. 71), a melancolia consiste em uma “ferida aberta”, que lateja, pulsa e atrai para si todos os investimentos libidinais.

Julia Kristeva desenvolve sua teorização a partir da base freudiana, mas enfatiza os desdobramentos poéticos que essa constelação psíquica possibilita. A autora vê, na experiência da perda que desencadeia o estado melancólico, a reatualização de uma perda mais profunda e fundamental: a figura materna, cuja sombra se oculta por detrás de cada nova perda vivida por um ego cujo luto primário não se desenvolveu por completo. A este objeto Kristeva (1989, p. 19) dá o nome de “Coisa”, um espectro tão profundamente enraizado no ego melancólico que se torna rebelde à significação. A falha do melancólico em renunciar à Coisa resulta em um bloqueio da capacidade de simbolizar. O processo de sequenciamento verbal depende do luto primário e da adesão a um registro de signos, para assim ordená-los em séries discursivas. Incapaz de simbolizar, o melancólico “renuncia a significar e imerge no silêncio da dor ou no espasmo das lágrimas que comemoram os reencontros com a Coisa” (Kristeva, 1989, p. 45).

A linguagem melancólica opera, segundo Kristeva (1989, p. 46), a partir de uma dissociação entre os significantes e os significados, o que a torna “estrangeira a si mesma”. É através dessa “estrangeiridade” que o melancólico procura “captar o não-nomeável”. Em outras palavras, é pela via metafórica que o melancólico encontra um modo de traduzir a Coisa, essa entidade enterrada-viva que detém o poder de canalizar para si os afetos negativos e transformá-los em “marcas semióticas” (Kristeva, 1989, p. 64). O semiótico, campo contrário ao simbólico, identificado com os juízos racionais e a ordem gramatical, rende ao melancólico um “domínio sublimatório sobre a Coisa perdida” (Kristeva, 1989, p. 95). O objeto é, assim, resgatado por meio do jogo verbal.

A poesia, por isso, funciona para o melancólico como uma “panóplia perversa”, na acepção de Kristeva (1989, p. 51): ela produz um efeito compensatório, operando como “fonte de prazer ambíguo, que preenche o vazio e repele a morte”. A dor metamorfoseia-se em prazer por meio da operação com a linguagem, que se torna sustentáculo da força vital. A palavra poética possibilita ao sujeito se apropriar do

objeto ao qual se vê impossibilitado de acessar, mas incapaz de renunciar. Ela restaura a perda e traz o objeto de volta à vida. Em outras palavras, a poesia configura uma prática que permite o fluir do fantasma ao transcrevê-lo textualmente.

Em síntese fornecida por Giorgio Agamben (2007, p. 52–53):

O objeto perdido não é nada mais que a aparência que o desejo cria para o próprio cortejo do fantasma, e a introjeção da libido nada mais é que uma das faces de um processo, no qual aquilo que é real perde a sua realidade, a fim de que o que é irreal se torne real. Se, por um lado, o mundo externo é narcisisticamente negado pelo melancólico como objeto de amor, por outro, o fantasma obtém dessa negação um princípio de realidade, e sai da muda cripta interior para ingressar em uma dimensão nova e fundamental. Não sendo mais fantasma e ainda não sendo signo, o objeto irreal da introjeção melancólica abre um espaço que não é nem a alucinada cena onírica dos fantasmas, nem sequer o mundo indiferente dos objetos naturais. Mas é nesse lugar epifânico intermediário, situado na terra de ninguém, entre o amor narcisista de si e a escolha objetual externa, que um dia poderão ser colocadas as criações da cultura humana, o *entrebescar* das formas simbólicas e das práticas textuais, através das quais o ser humano entra em contato com um mundo que lhe é mais próximo do que qualquer outro e do qual dependem, mais diretamente do que da natureza física, a sua felicidade e a sua infelicidade.

É nesse “lugar epifânico intermediário”, em que o desejo permanece como que em suspenso, que a palavra poética se inscreve. O desejo, lembra-nos Anne Carson (2024, p. 32), necessita de um terceiro elemento, um obstáculo, para que a paixão se metamorfoseie em linguagem:

Porque, onde eros é carência, a sua activação invoca três componentes estruturais – amante, amado e aquilo que entre eles se interpõe. São três pontos de transformação no circuito possível de uma relação, electrificados pelo desejo de tal forma que se tocam sem se tocar. Unidos, são mantidos

afastados. O terceiro componente tem um papel paradoxal, porque ao mesmo tempo liga e separa, denotando que dois não são um, irradiando a ausência cuja presença é requerida por eros. [...] A triangulação torna ambos presentes através de uma mudança na distância, substituindo ação erótica por um estratagema de coração e linguagem. Porque nesta dança as pessoas não se movem. Move-se o desejo. Eros é o verbo.

Trata-se daquele abraçar de fantasmas descrito por Kafka (2000, p. 198) quando afirma que as cartas instauram “o fantasmagórico entre as pessoas”. Elas desintegram os seres e colocam fantasmas em seus lugares, os quais se nutrem dos beijos endereçados e se multiplicam a cada nova carta escrita. O ser amado a que a carta de amor se destina transfigura-se em imagem espectral e sedutora, contemplada e perseguida pela fantasia do remetente.

Em termos freudianos, o fantasiar é caracterizado pela insatisfação. O insatisfeito fantasia desejoso de transformar a realidade: “Desejos insatisfeitos são as forças pulsionais das fantasias, e cada fantasia individual é uma satisfação do desejo, uma correção da realidade insatisfatória.” (Freud, 2014, p. 83). Freud subdivide os desejos em dois tipos complementares: os ambiciosos e os eróticos. Os primeiros são de tipo narcísico, servem à exaltação do ego; os segundos são de tipo projetivos, servem à exaltação do objeto do desejo.

É nesse jogo de fantasia e desejo entre o eu e o outro, portanto, que se inscreve a carta de amor. Na impossibilidade da presença, o missivista apaixonado sustenta um desejo impossível pelo fantasma. Desejo este cuja existência está confinada à relação fantasiosa que se desenvolve, por meio da escrita, na ausência e na solidão.

O amor melancólico situa-se nos interstícios dessa impossibilidade, em que permanece a “vontade de transformar em objeto de abraço o que teria podido ser apenas objeto de contemplação” a que se refere Agamben (2007, p. 45). A tendência do melancólico à lírica é a própria tentativa de transformar a contemplação em abraço. Nas palavras de Jean Starobinski (2016, p. 492):

Se a melancolia convoca o canto, não é que ela mesma seja criadora: ela estabelece a *falta* (a falta de espaço ou do espaço sem “oriente”),

cuja palavra melodiosa se torna tanto a compensação simbólica como a tradução sensível, abolindo o sentido das palavras na “frase” musical aparentemente sem sentido, organizando um espaço próprio que, para a consciência prisioneira, é promessa de uma abertura, e para a consciência errante é conquista ritmada de um horizonte que até então ficou amorfo e irrespirável.

A paixão melancólica transforma o sujeito que ama e sofre em uma espécie de Orfeu, que, na recusa de perder Eurídice, canta para vencer a morte e resgatá-la momentaneamente do inframundo, apenas para que seu espectro se perca novamente na escuridão. Desse modo, a palavra poética se faz consecutivamente restituição e perda, presença e ausência, ressurreição e morte.

Em resumo, o discurso amoroso epistolar é impulsionado pela tentativa de superar uma realidade marcada pela falta. Cria-se, assim, um universo de fantasia no qual o amante situa a imagem da amada. Essa imagem é o fantasma que o melancólico busca recuperar pela escrita. O gesto escritural opera então um deslocamento, levando a palavra endereçada ao outro a retornar para o eu, desdobrando-se no solipsismo lírico. A dor da ausência transmuta-se no prazer do jogo com a linguagem. E o outro, inadvertidamente, torna-se pretexto para o texto. Como nota Barthes (2018, p. 43), “é meu desejo que desejo, e o ser amado nada mais é que seu agente”.

CONTEXTUALIZAÇÃO DA CORRESPONDÊNCIA AMOROSA DE JAMES JOYCE

A correspondência de Joyce a Nora tem início em Dublin, em 1904. Nas cartas desse ano, o jovem escritor expõe seus conflitos com a sociedade irlandesa, delineando a imagem de um sujeito proscrito em busca de um amor que o inspire e guie. Joyce espera que Nora possa aceitar sua personalidade intransigente e a vida de provações que os aguarda, tornando-se a energia vital que necessita para enfrentar os obstáculos.

Para Joyce, o percurso do artista deveria se assemelhar ao martírio de Cristo. Mas não dispensava o acolhimento maternal da Virgem. Afinal, sua mãe, May Joyce, falecera em agosto de 1903, menos de um ano antes de Nora entrar em sua vida.

De certo modo, a jovem de Galway vinha preencher o espaço aberto pela ausência materna. Nas palavras de Ellmann (1989, p. 367): “Joyce ansiava por reconstruir, em sua relação com ela, o laço filial que a morte da mãe rompera.” Esse laço resultará, nas cartas, em fantasias incestuosas.

Ao assumir o posto materno, Nora conferia a Joyce a coragem que necessitava para abandonar a pátria e rumar em direção ao desconhecido. Assim, em outubro de 1904, o casal parte da Irlanda. Rumam para Trieste, na Itália, onde vivem em condições precárias, muito em razão dos hábitos perdulários do escritor.

Em 1909, Joyce retorna à Irlanda, acompanhado do filho. A primeira viagem de volta à terra natal ocorre de julho a setembro, para negociar a publicação de *Dublinenses* e visitar a família de Nora. Uma segunda viagem, dessa vez sozinho, acontece em outubro do mesmo ano, para cuidar da inauguração do primeiro cinema irlandês, o Cinematógrafo Volta. Joyce permanece em Dublin até dezembro. Este é o período mais longo em que o casal se viu separado nos cinco anos em que estiveram vivendo juntos. Como aponta Brenda Maddox (1991, p. 110), em pouco tempo Joyce começaria “a sofrer os sintomas do afastamento”. Segundo a autora, a separação teria removido “a âncora que o prendia à realidade” (Maddox, 1991, p. 116). As “*dirty letters*” datam dessa época.

A provável fonte do forte apelo erótico dessas cartas localiza-se, a nosso ver, num fato contingente, uma intriga criada por velhas amizades de Joyce. Na primeira visita à Irlanda, o escritor foi informado de que teria sido traído por Nora durante os meses em que estiveram enamorados. Logo, no entanto, viria a saber que a acusação era falsa, porém o desengano estava consumado: a afecção melancólica desencadeada pela perda (ainda que imaginária) reacende a chama do desejo, que energiza as cartas. Sentindo-se exilado na própria terra, alienado e só em meio a compatriotas pouco confiáveis, Joyce encontra na escrita epistolar um refúgio da realidade hostil, permitindo-lhe retornar à verdadeira pátria: Nora, sua “pequena Irlanda de olhos estranhos” (Joyce, 2012, p. 111).

O desejo e a fantasia, mobilizados pela falta, passam a fluir através das cartas eróticas que consagrariam o ano de 1909 como o ingresso de Joyce em um tipo de escrita que Boheemen-Saaf (2008) reputa como fonte do estilo performativo que marcaria sua obra posterior, na qual a autonomia textual suplanta a mimese realista.

Segundo essa perspectiva, o texto epistolar não se resume a um registro meramente comunicacional: o processo de intensificação da escrita erótica desloca-o para um registro que Brigitte Diaz (2016, p. 61) classifica como “um enunciado que excede pela sua poeticidade o simples horizonte funcional da comunicação”.

O escritor Phillipe Sollers também defende a poeticidade das cartas eróticas de Joyce. Em resenha à edição francesa das *Lettres à Nora*, Sollers (2012) ressalta seu ritmo vigoroso e singular liberdade estilística: “Aprecie as frases, suas reviravoltas, seu ritmo. Quem, em 1909, podia ser tão livre para escrever isso? Ninguém.” Também chama a atenção para suas tensões tão características, que vão da “adoração à pornografia mais crua” (Sollers, 2012). Mas é justamente essa carnalidade que, para Sollers (2012), faz delas verdadeira poesia: “A verdadeira poesia não tem nada de idealizante nem de etéreo”.

O crítico sugere ainda que, para Joyce, a própria linguagem é mais pungente que a expressão sexual que veicula. É o som e a aparência das palavras que o excita, como podemos observar na seguinte passagem:

a tua carta estava pousada diante de mim e os meus olhos estavam fixos, como ainda estão, numa certa palavra escrita nela. Há algo de obsceno e lúbrico na própria aparência das letras. O seu som é também como o próprio ato, breve, brutal, irresistível e perverso. (Joyce, 2012, p. 92).

Este trecho abre a primeira das “*dirty letters*”, e nela fica sugerido que o estímulo inicial para a escrita obscena adveio de Nora. Na verdade, Joyce vinha incentivando a amada a escrever sujo, porém quando ela de fato o faz, isso produz nele uma transformação: “parece que você me transforma num animal. Foi você mesma, você, astuta garota desavergonhada, quem primeiro me levou por esse caminho.” (Joyce, 2012, p. 94). A imagem fraturada de Nora toma forma diante do escritor, transfigurando sua própria escrita. Mais do que musa inspiradora, Nora constitui signo e símbolo das ambivalências do texto. Como Joyce (2012, p. 67) escreve em outra carta: “Então você é também como eu, num momento no alto como as estrelas, no outro mais baixa do que os mais baixos patifes?”.

A partir desse momento, tanto a leitura como a escrita tornam-se processos análogos ao ato sexual. Como argumenta Boheemen-Saaf (2008), em consonância com Sollers, a

efervescência do desejo nas cartas eróticas se dá menos pela figuração das fantasias sexuais que pela linguagem que lhes dá forma. O desejo inscreve-se no próprio texto, no ritmo, no encadear das frases, na estrutura dual que alterna adoração e degradação: “Joyce dramatiza o padrão metamórfico de seu relacionamento de amor e luxúria com Nora e eleva a performatividade da carta de amor cotidiana a uma nova plataforma imaginativa, que performa a dialética do próprio vínculo.” (Boheemen-Saaf, 2008, p. 475).

O êxtase erótico-lírico, que Bruce Comens (1992) reputa como produtor de presença, torna-se o meio para Joyce conclamar e copular textualmente com o fantasma de Nora. Isso faz com que o texto epistolar deslize para “ritmos evocativos e sensuais, com ênfase na ambiguidade e na repetição”, como observa Comens (1992, p. 302) a respeito de certas passagens do *Retrato*.

Assim, ao explorar o trabalho de criação poética que Joyce desenvolve em suas cartas, podemos nos desvencilhar, como propõe Boheemen-Saaf (2008, p. 4472), de uma visão puramente íntima: “nós podemos ver essas cartas como um experimento estético: uma exploração intencional dos limites da escrita suja”. Ou, ainda segundo a autora:

Como uma exploração da natureza e dos limites do vínculo que une Joyce a Nora, as cartas provaram-se transformadoras porque elas lhe permitiram descobrir uma escrita endereçada tanto a um Outro como a si mesmo, impulsionada pela pulsação oscilante do desejo. (Boheemen-Saaf, 2008, p. 477).

O EROS MELANCÓLICO NA CORRESPONDÊNCIA ERÓTICA DE JAMES JOYCE

Você é uma pessoinha triste e eu sou um parceiro extremamente melancólico de modo que o nosso amor é bastante sombrio, imagino. (Joyce, 2012, p. 84).

A exploração do vínculo entre amante e amado, de que fala Boheemen-Saaf, ocorre em decorrência do sentimento de perda, que permite a irrupção de um eros melancólico, em que assomam os fantasmas do desejo para suprir a falta e vencer a ausência. Cria-se, assim, um espaço de fantasia em que os amantes se unem através de

uma linguagem carregada de paixão e volúpia.

Mas a carnalidade que marca as “*dirty letters*” mistura-se a momentos de elevado lirismo. Esse contraste é prefigurado por Joyce em uma de suas primeiras cartas a Nora, na qual reproduz uma canção de amor composta pelo rei Henrique VIII, descrito por ele como “brutal e luxurioso” (Joyce, 2012, p. 32). A seguir, faz uma observação que poderia valer para si mesmo: “É estranho que de tais lamaçais os anjos façam brotar um espírito de beleza.” (Joyce, 2012, p. 32).

Essa mesma dualidade entre pureza e corrupção cinde a imagem de Nora nutrida por Joyce (2012, p. 61; 67): “Eu te vejo em centenas de poses, grotesca, indecente, virginal, lânguida.”; “Em certos momentos te vejo como uma virgem ou madona, em outros te vejo desavergonhada, insolente, seminua e obscena!”. Ressalte-se, nos trechos citados, o uso do verbo “ver” conjugado no presente do indicativo, como se a imagem – ou o fantasma – de Nora se materializasse diante dos olhos do autor enquanto escreve. Uma imagem metamórfica, quimérica, que passa de santa, pura e maternal, a devassa e perversa.

Essa cisão advém da fratura na imagem de Nora em função da suposta traição. Naquele fatídico dia, antes de saber a verdade, Joyce enviara a Nora duas cartas desesperadas, de um tom lacrimoso e funesto, em que dizia estar definhando e a acusava de ter assassinado o seu amor: “Meus olhos vertem lágrimas, lágrimas de tristeza e mortificação.” (Joyce, 2012, p. 53). A imagem pura da amada se vê corrompida, a fé que Joyce (2012, p. 53) nutria é profanada: “Minha fé nesse rosto que eu amava foi destruída.”. O pedestal que a sustinha se rompeu.

Um obstáculo se interpõe, então, entre os amantes. O rosto de outro homem surge insistente, obsessivo: “Como vou afugentar o rosto que se colocará agora entre os nossos lábios?” (Joyce, 2012, p. 55). Instaure-se aí a triangulação que Carson (2024) reputa como essencial para o advento do eros.

Mesmo passado o desengano, o veneno inoculou a ferida. Mas o abatimento transforma-se em volúpia, o sofrimento em prazer, a morte em vida. A melancolia revela sua contraface maníaca. De um ponto de vista psicanalítico, a mania, segundo Kehl (2011), consiste em uma revitalização súbita do ego, responsável por produzir um estado de excitação no qual o melancólico se vê tomado por impulsos exaltados. Trata-se de uma “loucura bestial”, como escreve Joyce (2012, p. 93). Conforme Kehl (2011, p. 22), o

melancólico, durante os episódios de mania, é capaz de estabelecer diferentes “destinos sublimatórios” para o excesso de energia vital de que é investido, a exemplo da criação poética. Kristeva (1989, p. 30) também vê na posição maníaca o “momento essencial da formação do símbolo”, isto é, o momento de fulgor do discurso poético.

Mas a mania também desencadeia frenesi sexual. Com efeito, impulso artístico e erótico correlacionam-se na estética joyceana. Comens (1992) ressalta o lirismo desencadeado pela excitação sexual no *Retrato*. Já Weir (1994) demonstra a correlação, na obra de Joyce, entre androginia e temperamento artístico, manifesto na masturbação como meio de “autofecundação” do poeta. Desse ponto de vista, o poder criador do artista seria semelhante à capacidade reprodutiva da mulher.

Tal ambiguidade sexual, por sua vez, também é própria do amante melancólico, que, identificado com o fantasma do objeto introjetado, é “feminizado” por ele. A esse respeito, vale lembrar o que diz Barthes (2018, p. 60) sobre o homem que sofre de amor: “Um homem não é feminino por ser invertido, mas por estar apaixonado.”. E abre um parêntese, remetendo ao mito platônico da androginia original do homem: “(Mito e utopia: a origem pertenceu, o futuro pertencerá àqueles *que têm algo de feminino*.)” (Barthes, 2018, p. 60).

O processo de transformação em ser andrógino fica latente em certas passagens das cartas em que Joyce deseja fundir-se com Nora. O missivista ambiciona retornar ao útero materno e absorver, vampiricamente, o líquido seminal da mulher amada:

Meu corpo em breve penetrará no teu, Oh se a minha alma também pudesse! 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, 2012, p. 71).

Há um impulso latente de aniquilamento nessas fantasias: o retorno às trevas uterinas conflui para a morte, como aponta Bataille (2013) em sua teoria do erotismo como um impulso para a dissolução dos seres. Mas é desse processo que um novo ser pode nascer. Nesse sentido, Joyce (2012, p. 122), em carta datada de 1912, ao referir-se à imaginação como um ventre onde a obra é gestada, sugere ter encontrado a perfeição andrógina que buscava na epistolografia erótica: “me

sentei à mesa, pensando no livro que escrevi, no filho que carreguei durante anos no ventre da imaginação assim como você carregou no teu ventre os filhos que você ama [...]”. A capacidade da mulher para gestar uma criança é comparada a do artista para dar luz à obra.

Estendendo essa analogia, supõe-se que ambos conceberiam uma nova forma de vida com base na atividade sexual. Nesse sentido, vale lembrar a passagem do *Retrato* em que Stephen Dedalus compõe a famigerada vilanela da tentadora. O poema é gestado após um instante de efervescência erótico-masturbatória, em que Stephen fantasia com uma espectral *femme fatale* para compensar a desilusão amorosa que sofrera mais cedo na narrativa:

Um rubor de desejo lhe inflamou de novo a alma e consumiu e preencheu-lhe o corpo todo. Consciente do desejo dele ela acordava de um sono oloroso, a tentadora da vilanela. Seus olhos, negros e com uma expressão lânguida, abriam-se para os dele. Sua nudez cedia a ele, radiante, quente, olorosa e de membros generosos, cercava o corpo dele como nuvem reluzente, cercava o corpo dele como água de líquida vida; e como nuvem de vapor ou como águas circunfluentes no espaço as líquidas letras da fala, símbolos do elemento de mistério, jorraram por sobre seu cérebro. (Joyce, 2016, p. 272).

O que fica sugerido nessa passagem é que o poético não reside no poema em si, emulação pálida de uma tradição desgastada, mas no próprio estado de êxtase lírico que levou a ele. Weir (1994) lembra que a definição de Stephen de “forma lírica” como aquela em que “o artista apresenta sua imagem numa relação imediata consigo” (Joyce, 2016, p. 261) sugere a ideia de masturbação, enquanto Comens (1992, p. 304) aponta que o lirismo, em Joyce, é o modo de composição privilegiado para transpor o desejo na linguagem e produzir um efeito de presença e união erótica com o objeto desejado: “Lirismo [...] é o modo do êxtase, o que mais se aproxima da união extática com o outro.”

Podemos observar estados semelhantes em certas passagens das cartas. No exemplo a seguir, o autor masturba-se na intenção de evocar o fantasma de Nora, de produzir presença por meio do gozo erótico-lírico. A prática onanista se desdobra em

canto, hino de adoração:

A última gota de sêmen mal acabou de esguichar na tua boceta antes do fim e o meu verdadeiro amor por ti, o amor dos meus versos, o amor dos meus olhos pela sedução dos teus olhos estranhos chega soprando sobre a minha alma como um vento carregado de odores. Minha pica ainda está quente e dura e trêmula depois da última e brutal socada dentro de ti quando um hino suave cresce em meiga e piedosa adoração a ti desde os sombrios claustros do meu coração. (Joyce, 2012, p. 93).

A poesia nasce do sêmen fertilizante (sentido reforçado pela palavra “*seed*” no original), que jorra sobre o solo vaginal da mulher amada. Note-se o encadeamento paralelístico das frases no primeiro período, dos adjetivos no segundo, e mesmo a adjetivação carregada, remetendo à “prosa púrpura” finissecular. Há, nessa passagem, um jogo entre dentro e fora, corpo e alma, o impulso para chegar a um por meio do outro. O amor é comparado ao sopro de um “vento carregado de odores”, o que permite pensar em um sopro inspirador, mas carregado de excitação e torpor (o original “*spice*” sugere ambos os sentidos). O coração aparece figurado como um claustro escuro de onde emana o hino da paixão, lembrando a dualidade da canção do rei Henrique VIII.

O trecho citado acima ocorre logo após uma das mais vívidas fantasias sexuais da correspondência erótica de Joyce, em carta de dezembro de 1909, na qual o amor sublime se funde ao carnal, num tensionamento entre a elevação espiritual e a baixeza corporal:

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 de eterna beleza 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. (Joyce, 2012, p. 92).

A passagem se inicia por um aparente paradoxo: o amor espiritual encontra-se ao mesmo tempo “ao lado” e “no interior” do desejo carnal. São paralelos e complementares. Quando recorremos ao texto original encontramos a seguinte formulação: “*side by side and inside*” (Joyce, 1975, p. 180). O advérbio de lugar “*side*”, duplicado e separado pela partícula “*by*”, é seguido por outro advérbio, “*inside*”, que o contém. Figura, assim, na própria linguagem o processo de fusão entre corpo e alma, de dois que se transformam em um.

O amor adquire, no trecho citado, uma dupla face. Ele torna-se, por um lado, uma forma de elevação espiritual, mobilizada pelo verbo “rogar” (“*to pray*” no original), exortando a beleza divina e eterna refletida nos olhos da amada, região elevada do corpo, tradicionalmente considerada via de acesso para a alma. O mesmo amor, no entanto, recorre ao impulso sexual, que remete, por sua vez, à decadência física e à contingência, manifestos no baixo corporal, nas nádegas, no ânus, no que há de repugnante e fétido no ser amado; naquilo que nele há de mais demasiadamente humano. O que fica sugerido, portanto, é uma equivalência entre a alma, profundidade espiritual, e os dejetos, profundidade física. Tudo é sagrado para Joyce. Como afirma em outra passagem da correspondência: “Tudo o que é sagrado, oculto aos outros, você deve me entregar livremente. Quero ser o senhor do teu corpo e da tua alma.” (Joyce, 2012, p. 61).

O que o move, como ele diz, é uma “ânsia selvagem e bestial” (“*a wild beast-like craving*” no original), um estado quase monstruoso de excitação. Reforçando a bestialidade, o autor recorre à grotesca imagem de porcos copulando, numa analogia animalesca que ecoa a estética naturalista. Em seguida, como se chafurdasse na lama, o escritor regozija-se nas nádegas da amada.

A respeito dessas fantasias degradantes tão recorrentes ao longo das cartas, cabe lembrar o que diz Hassoun (2002, p. 92) sobre o deleite que o melancólico, com seu fascínio pela morte (metonimizada na podridão), encontra na degradação: “O melancólico [...] vive no entremeio de um apodrecimento constante. Ele é aquele que [...] se instala na fetidez e na degradação.” Cabe lembrar que o melancólico, segundo a tradição, é alguém vincado por uma poderosa capacidade de elevação espiritual e uma tendência à decadência física e mental. É alguém que almeja o céu, mas encontra-se confinado à terra. Essas ambivalências manifestam-se nas fantasias eróticas joyceanas nessa tensão dialética entre a sacralidade da alma e a podridão do corpo.

Com efeito, na passagem citada, o uso do verbo “gloriar” (“*to glory*” no original), assim como “rogar” antes dele, oriundo do léxico religioso, é mobilizado com finalidade blasfema e profana, na intenção de exultar e sacralizar as camadas baixas e fétidas do corpo de Nora. Além disso, sugere também, pela via da ambiguidade e do eufemismo, a ejaculação que elas proporcionam ao autor.

Toda essa cena erótica é apresentada por meio de verbos no presente, ressaltando um estado de fulgor extático e efeito de presença caro ao discurso poético. Ressalte-se também o processo, apontado por Boheemen-Saaf (2008), de intensificação e desvio, de um registro altamente estetizado que se alterna com outro brutalmente direto, operando em chave dialética. Esse ritmo dual pode ser associado à androginia artística joyceana, alternando, de um lado, a brutalidade naturalista masculina, e, de outro, o lirismo simbolista feminino. Mas também pode ser entendido como manifestação estilística dos movimentos de ascensão e descensão do temperamento melancólico.

Na passagem seguinte, que se segue à supracitada, o missivista prossegue, enumerando as dualidades que cindem o seu amor por Nora:

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. (Joyce, 2012, p. 92–93).

Novamente a mesma cadência que passa da elevação à queda. O escritor é inundado por uma forte emoção (sentido reforçado pelo verbo “*to burst*” no original) diante das palavras enunciadas por Nora, que adquirem estatuto sagrado, ou das músicas que o fazem lembrar dela. Para o amante melancólico, todas as canções lembram a mulher amada e adquirem o sabor agri-doce que comove e convoca as lágrimas. A atmosfera solene e devocional, no entanto, altera-se bruscamente. A alteração é demarcada pelo uso da conjunção “ou” que alterna uma sequência de quadros nos quais são figuradas diferentes posições sexuais. Todo um campo semântico associado a elementos táteis

e gustativos são mobilizados, evocando corpos entrelaçados em voluptuosa profusão sensorial. Novamente os tempos verbais marcam uma ação que ocorre no mesmo tempo da escrita, uma fantasia enunciada no exato instante da enunciação.

O mesmo impulso amoroso produz, portanto, dois estados: um de comoção e adoração, outro de excitação e volúpia. Num instante o missivista eleva-se às alturas, em outro degrada-se nas profundezas. Alto e baixo conjugam-se nesse amor ao mesmo tempo puro e sórdido, sublime e grotesco. Podemos pensar aqui numa analogia entre o amor de Dante por Beatriz, que o levava a descer ao Inferno para, guiado pela paixão, alcançar a santidade, e o amor de Joyce por Nora, que o leva à descida aos recônditos infernais do baixo corporal, na intenção de alcançar uma forma de amor mais profunda que aquela que inspirou a tradição pretérita, um amor integral que possibilite transformá-lo plenamente em artista. Afinal, Joyce via em Nora a fonte e a própria matéria da sua escrita: “Eu *sei* e *sinto* que se eu vier a escrever algo de belo e nobre será somente escutando as portas do seu coração.” (Joyce, 2012, p. 78).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nora é, como Joyce a chama em diferentes momentos da correspondência, a “minha bela flor silvestre das sebes, minha flor azul-escura molhada de chuva.” (p. 93). Um epíteto delicado, de tonalidade romântica. A comparação a uma flor selvagem (“*wild*” no original) em meio às sebes sugere a distinção da amada; por outro lado, ela também é caracterizada como “azul-escura”, lembrando inevitavelmente a flor azul idealizada por Novalis, embora de tonalidade escurecida, um azul lúgubre, lutuoso. Acrescente-se a isso a qualidade “molhada de chuva”, que parece sugerir a lubricidade (nos dois sentidos da palavra: úmido e lascivo) da amada, e temos como resultado uma beleza melancólica e erótica, encharcada de um líquido seminal capaz de regar a imaginação do poeta.

Trata-se de uma beleza que se assemelha à própria ambivalência do escritor e de suas cartas: “Algumas passagens são feias, obscenas e bestiais, outras são puras e sagradas e espirituais, sou tudo isso.” (Joyce, 2012, p. 72). A imagem de Nora que desponta na correspondência joyceana, portanto, é ambivalente, oscilante, metamórfica, porque

ela espelha a instabilidade do temperamento melancólico. Ela é a manifestação textual desse temperamento baseado em uma percepção dual da existência, cindida entre o impulso espiritual e o carnal, entre o abatimento e a excitação, entre uma estética brutalmente naturalista e outra delicadamente simbolista, entre a consciência da fugacidade e a tentativa de perenizar a transitoriedade. Nora é, por fim, uma figura cindida que, ao mesmo tempo, figura e simboliza uma escrita cindida.

JAMES JOYCE, EROTIC AND MELANCHOLIC (EPISTOLARY) POET

ABSTRACT: James Joyce's erotic correspondence is read according to an articulation between eroticism and melancholy, in which lyricism contributes to giving body to desire. Based on a theorization of melancholy as a manifestation of loss and of poetic discourse as an attempt to recover the lost object, founded on Freud and Kristeva, we propose that the lack of the beloved leads Joyce to engage in erotic-poetic writing to summon her image, resulting in a series of ambivalences that bind both the figuration of the woman and the epistolary text. Spiritual and carnal love are integrated in a dual rhythm that textually inscribes the ambivalences of the melancholic temperament.

KEYWORDS: James Joyce; Eroticism; Melancholia; Epistolography.

JAMES JOYCE, POETA (EPISTOLAR) ERÓTICO Y MELANCÓLICO

RESUMEN: La correspondencia erótica de James Joyce se lee según una articulación entre erotismo y melancolía, en la que el lirismo contribuye a dar cuerpo al deseo. A partir de una teorización de la melancolía como manifestación de la pérdida y del discurso poético como intento de recuperación del objeto perdido, fundamentada en Freud y Kristeva, proponemos que la falta de su amada lleva a Joyce a emprender una escritura erótico-poética para convocar su imagen, dando lugar a una serie de ambivalencias que vinculan tanto la figuración de la mujer como el texto epistolar. El amor espiritual y carnal se integran en un ritmo dual que inscribe textualmente las ambivalencias del temperamento melancólico.

PALABRAS CLAVE: James Joyce; Erotismo; Melancolía; Epistolografía.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *Reflexões sobre o problema do amor e O erotismo*. Trad. Antonio Daniel Abreu. São Paulo: Landy Editora, 2005.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BOHEEMEN-SAAF, Christine Van. The Nora Letters as a Source of Joyce's Performativity. *James Joyce Quarterly*, v. 45, n. 3/4, p. 469–479, 2008.
- CARSON, Anne. *Eros amargo e doce: um ensaio*. Trad. Tatiana Faia. Coimbra: Edições 70, 2024.
- COMENS, Bruce. Narrative Nets and Lyric Flights in Joyce's *A Portrait*. *James Joyce Quarterly*, v. 29, n. 2, p. 297–314, 1992.
- DIAZ, Brigitte. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade: formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores no século XIX*. Trad. Brigitte Hervot; Sandra Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.
- ELLMANN, Richard. Introduction. In: JOYCE, James. *Selected Letters of James Joyce*. New York: Viking Press, 1975. p. XI–XXIX.
- ELLMANN, Richard. *James Joyce*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Globo, 1989.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- FREUD, Sigmund. O poeta e o fantasiar. In: _____. *Escritos sobre literatura*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Hedra, 2014. p. 79–90.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Proust e Joyce: o diálogo que não houve. In: ____; GOTLIB, Nádia Battella (org.). *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia da Letras, 2000. p. 341–349.

HASSOUN, Jacques. *A crueldade melancólica*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

JOYCE, James. *Cartas a Nora*. Trad. Sérgio Medeiros; Dirce Waltrick do Amarante. São Paulo: Iluminuras, 2012.

JOYCE, James. *Selected Letters of James Joyce*. New York: Viking Press, 1975.

JOYCE, James. *Um retrato do artista quando jovem*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

KAFKA, Franz. *Cartas a Milena*. Trad. Torrieri Guimarães. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

KEHL, Maria Rita. Melancolia e criação. In: FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. tradução: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 9–31.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

MADDOX, Brenda. *Nora: uma biografia de Nora Joyce*. Trad. Carlos Daudt de Oliveira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman; Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

REYNOLDS, Mary T. Joyce and Nora: The Indispensable Countersign. *The Sewanee Review*, v. 72, n. 1, p. 29–64, 1964.

ROUGEMONT, Denis de. *O Amor e o Ocidente*. Trad. Paulo Brandi; Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

SOLLERS, Philippe. Joyce amoureux et obscène. *L'Observateur*, Paris, 31 maio 2012. Disponível em: <<https://bibliobs.nouvelobs.com/la-guerre-du-gout-par-philippe-sollers/20120531.OBS7223/joyce-amoureux-et-obscene.html>>. Acesso em: 25 abr. 2025.

STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia*: uma história cultural da tristeza. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TRILLING, Lionel. James Joyce in His Letters. *Commentary*, feb. 1968. Disponível em: <<https://www.commentary.org/articles/lionel-trilling/james-joyce-in-his-letters/>>. Acesso em: 25 abr. 2025.

WEIR, David. A Womb of His Own: Joyce's Sexual Aesthetics. *James Joyce Quarterly*, v. 31, n. 3, p. 207–231, 1994.

Submetido em 29 de abril de 2025

Aprovado em 22 de julho de 2025

Publicado em 25 de maio de 2025
