

ars interpretandi

DIÁLOGO E TEMPO

HOMENAGEM A
MIGUEL BAPTISTA PEREIRA

Coordenação de
ANSELMO BORGES
ANTÓNIO PEDRO PITA
JOÃO MARIA ANDRÉ

SEPARATA



FUNDAÇÃO ENG. ANTÓNIO DE ALMEIDA
PORTO - 2000

SILENCE, EXILE AND CUNNING
OU A ESCRITA COMO LIBERTAÇÃO
EM "THE SISTERS", DE JAMES JOYCE

1

Numa das numerosas cartas que escreveu a seu irmão Stanislaus, a propósito do conturbado processo que haveria de conduzir à publicação de *Dubliners* e, sobretudo, a propósito das dúvidas e dos receios que algumas das histórias suscitavam ao perplexo editor, James Joyce conta, a certa altura, o seguinte:

"He asked me very narrowly, was there sodomy also in 'The Sisters' and what was 'simony' and if the priest was suspended only for the breaking of the chalice. He asked me also was there more in 'The Dead' than appeared."¹

A perplexidade do editor não era exactamente de natureza teológica e as suas perguntas denunciavam, acima de tudo, um temor reverencial e uma cumplicidade com a mentalidade censória que haveria de fustigar durante largos anos a história editorial da obra de Joyce. Mas, se outro préstimo não tivessem, tais interrogações editoriais servem, pelo menos, para exemplificar a incerteza e os limites do processo de leitura de todo o texto literário e, em particular, do texto joyciano.

¹ JAMES JOYCE, *The Letters of James Joyce*. Vol. 2. Edited by Richard Ellmann (New York: Viking Press, 1966), pp. 305-6.

À primeira vista, nada parece mais simples do que qualquer um dos quinze contos que integram *Dubliners*. Mas a reputação deste livro como a mais acessível das obras de James Joyce é uma verdadeira fonte de enganos, pois ignora que o seu texto estabelece um jogo incessante com as convenções literárias realistas e simbolistas e que nesse jogo constantemente se subvertem umas e outras. Como do mesmo modo esquece que *Dubliners* repetidamente suscita, mas simultaneamente recusa, a categorização e a procura do sentido. A sua aparente simplicidade linguística é um abismo em que desejamos mergulhar e a falsa transparência das suas histórias não é mais que uma aparência, um sinal ilusório que nos conduz para caminhos que (só pouco a pouco o vamos descobrindo) constantemente se bifurcam, como no jardim ficcional de Jorge Luis Borges.

Com *Dubliners* – e desde as primeiras palavras do seu conto inicial, “The Sisters”² – estamos perante um texto que corporiza o princípio da indeterminação, seja ela a que envolve o processo de escrita, o acto de leitura ou a história ficcionalmente vivida pelas personagens que Joyce criou. Com *Dubliners* encontramos um texto que nos confronta com o carácter insondável das experiências de um rapazinho sem nome perante a fragilidade da infância, a fealdade da velhice ou a estranheza da morte, de um padre velho demencialmente transtornado perante a inesperada imagem de um cálice partido e perturbadoramente vazio, e de uma narrativa que nos obriga a compreender os limites da própria linguagem enquanto articulação das possibilidades da experiência.

A relação entre o leitor e o texto é deste modo sujeita a um elevado grau de instabilidade, a que muitas vezes se associa a dificuldade em ler Joyce, muito embora, neste particular, as obras visadas sejam geralmente *Ulysses* e *Finnegans Wake*. Dificuldade real (a simplicidade da leitura dos textos literários é também uma pura ilusão), mas que resulta do facto de a escrita joyciana revelar, exemplarmente,

² O texto de “The Sisters” encontra-se anexado a este estudo. A edição utilizada é a do texto corrigido por Robert Scholes e publicado, em Londres, pela Jonathan Cape, em 1975.

a recusa de qualquer texto literário em aceitar um processo de leitura passivo e a conseqüente exigência de uma leitura concebida como uma permanente deslocação no interior da linguagem. Uma linguagem que se não configura como uma simples representação da experiência, e uma forma de experimentar a linguagem por meio de uma fractura da própria representação. Por outras palavras, em vez de se centrar na construção dos sentidos, o texto de Joyce constrói-se em volta da posição do sujeito no interior da linguagem. Ou, de outro modo ainda, o texto joyciano vai construindo as múltiplas posições a partir das quais os sentidos se tornam possíveis. A sua leitura exige, por isso, que o leitor compreenda não só a posição do sujeito na linguagem, mas igualmente tudo o que está envolvido na construção dessa posição.³

O conto inicial de *Dubliners* é um exemplo daquilo que Joyce, em texto anterior, designa por *retrato*, concebido não como "an identificative paper, but rather *the curve of an emotion*"⁴. Em "The Sisters", essa curva acompanha o processo de crescimento de um rapazinho, por vezes perspicaz outras vezes inseguro ou dividido, e sempre em situação de desconfortável confronto com um mundo (o mundo dos adultos) onde abundam os preconceitos, as certezas da ignorância, os lugares-comuns e, sobretudo, formas de discurso vazias e castradoras. A emoção é indistinguível do próprio trajecto da

³ A este respeito, leiam-se as palavras introdutórias de COLIN MACCABE no seu importante estudo, *James Joyce and the Revolution of the Word* (London, MacMillan, 1978).

⁴ Itálico meu. O texto em causa é "A Portrait of the Artist", escrito em 7 de Janeiro de 1904 e enviado ao director da revista dublinense *Dana*, que recusou a sua publicação. O texto, misto de ensaio e de ficção, constitui a primeira fase de um longo processo criativo que conduziu, em primeiro lugar, à escrita do romance autobiográfico *Stephen Hero* (rejeitado pelo autor e apenas publicado postumamente) e, mais tarde, à escrita e publicação, em 1916, de *A Portrait of the Artist As A Young Man*.

O texto de "A Portrait of the Artist" encontra-se em Robert Scholes & Richard Kain, *The Workshop of Daedalus* (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1965), obra que analisa o processo de gestação de *A Portrait of the Artist As A Young Man*.

criança, dessa curva em que ela existe, e toma nela a forma do silêncio. O mesmo silêncio em que outras personagens de *Dubliners* e também os protagonistas de *A Portrait of the Artist As A Young Man* e *Ulysses* por vezes se refugiam como se ele pudesse transformar-se em instrumento de defesa ou de fuga perante um discurso hegemónico – o do senso comum – que faz da Dublin de Joyce “the soul of that hemiplegia or paralysis which many consider a city”.⁵

É verdade que, como tem sido consensualmente admitido pela crítica joyciana, podemos ler nos contos de *Dubliners* a paralisia de uma cidade, de um povo e de uma nação. Não, porém, no sentido mais simples de os lermos enquanto referências a um dado pré-existente e pré-definido, cujo sentido o texto tenha o objectivo de fixar. Ainda que só pensável e legível no contexto de uma reflexão que inclua necessariamente aquela cidade, aquele povo e aquela nação real a que a História foi conferindo uma especificidade concreta, esta Dublin de Joyce nasce, fundamentalmente, da interrogação da escrita pelo leitor confrontado com a opacidade que caracteriza a linguagem do texto modernista, uma linguagem que, tal como John Fletcher e Malcolm Bradbury a caracterizaram, “ceases to be what we see through, and becomes what we see”⁶. Por isso se pode afirmar, com Colin MacCabe, que o sentido de Dublin como uma cidade paralisada, como um contexto em que as pessoas (não) vivem as suas vidas, é substituído pelo próprio texto da paralisia⁷. Não há por isso, fora do texto, um território em que o sentido se produza *antes* da linguagem: os sentidos vão sendo libertados no acto dinâmico de leitura, no confronto nunca resolvido entre os espaços labirínticos criados pelo texto e as incertas viagens do leitor por esses percursos.

⁵ Carta de Joyce a Constantine Curran, datada de 1904. *The Letters of James Joyce*. Vol. 1. Edited by Stuart Gilbert, p. 55.

⁶ JOHN FLETCHER & MALCOLM BRADBURY, “The Introverted Novel”, in Malcolm Bradbury & James McFarlane, eds., *Modernism 1890-1930* (Harmondsworth, Penguin Books, 1976), p. 401.

⁷ Colin MacCabe, *op. cit.*, pp. 11-12.

2

Logo no primeiro parágrafo de "The Sisters", surgem três palavras ('paralysis', 'gnomon', 'simony') para as quais o narrador não fornece um contexto específico que favoreça ou sequer permita a concretização do acto interpretativo em que o leitor sempre se vê envolvido. Não é que o leitor sinta que haja um déficit de sentido. Pelo contrário, é a produção de um excesso de sentido, de um poder de significação excessiva, que conduz à suspensão temporária do acto interpretativo.

E nisto consiste, no essencial, a estratégia geral de "The Sisters" e dos restantes contos de *Dubliners*: a recusa sistemática da produção e cristalização de um discurso privilegiado, de um discurso narrativamente dominante, em relação ao qual se devam ler as outras linguagens do texto. É este modo de funcionamento textual que possibilita ao leitor experimentar os discursos das personagens como construção, mais do que como representação, ou seja, integrar no processo de leitura o sentido experiencial da própria linguagem.

Desta forma, quando nos introduz no mundo do padre Flynn, do rapaz, do velho Cotter e das irmãs do padre, "The Sisters" introduz-nos em simultâneo no espaço da escrita. E é neste espaço que se nos revela um sujeito dividido e incompleto – como um "gnomon in the Euclid"⁸: justamente a criança, dividida perante o terror e também o fascínio da palavra 'paralysis'; como dividido se surpreende de imediato o leitor entre o desejo de se abandonar à promessa de uma história fascinantemente intrigante e a necessidade de se deter perante a opacidade quase assustadora da palavra. Até ao seu final inconclusivo, o conto permanecerá povoado de silêncios, de lacunas e de elipses, indissociavelmente ligados a uma interrogação da linguagem. E desses silêncios, o que maior relevo adquire é, provavelmente, aquele a que a criança obstinadamente se remete.

"– Who? (...) – Is he dead?"⁹

⁸ Vide anexo, p. 28.

⁹ *Idem.*

Estas são as quatro únicas palavras que constituem a totalidade do discurso directo atribuído ao rapazinho que protagoniza a primeira das histórias de *Dubliners*. Porquê este silêncio tão persistentemente mantido? Por que razão é a personagem tão relutante a que ouçamos a sua voz? Do mesmo modo, porque se ensimesma o padre Flynn, a partir do momento que vê o cálice quebrado e vazio, num silêncio demencial que lhe corta a comunicação com o mundo dos homens e o de Deus, também ele silencioso? Porque fica, em “The Sisters”, tanta coisa por dizer, por revelar, por se fixar em sentido?

Viajemos provisoriamente por outro texto de Joyce em busca de outros silêncios e de outras personagens divididas e recordemos o capítulo V de *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Aqui, quase no final da narrativa, Stephen Dedalus despede-se do amigo Cranly, de Dublin e da própria Irlanda. O nome e o apelido do protagonista reúnem (ou opõem?) Estêvão, o primeiro mártir cristão, e Dédalo, o primeiro inventor, permitindo assim que nele se possa ler o conflito que durante os anos da adolescência o divide entre o apelo da igreja e o da arte. Está iminente o voo do jovem Dedalus para o exílio (mas, justamente porque é jovem, Stephen tenderá a voar como Ícaro, o filho, e não como Dédalo, o pai, que fabricou as asas para que ambos pudessem libertar-se do labirinto perfeito por ele criado):

“You have asked me what I would do and what I would not do. I will tell you what I will do and what I will not do. I will not serve that in which I no longer believe whether it call itself my home, my fatherland or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defence the only arms I allow myself to use – silence, exile, and cunning.”¹⁰

O silêncio é, para esta personagem sufocada pelo enclausuramento dublinense, uma arma de defesa – como são o exílio e o

¹⁰ JAMES JOYCE, *A Portrait of the Artist As A Young Man* (The Definitive Text corrected from the Dublin Holograph by Chester G. Anderson and edited by Richard Ellmann, London, Jonathan Cape, 1978), p. 251.

engenho, isto é, a expressão através da criação artística. O silêncio começa por ser, aliás, uma engenhosa forma de exílio. Contra quê? As palavras de Stephen são esclarecedoras: contra "my home, my fatherland or my church", ou seja, as instituições que mais peso tiveram na formação da sua identidade e que na obra de James Joyce surgem como as causas primeiras da paralisia da cidade, dos seus habitantes e da Irlanda em geral.

Em "The Sisters", encontramos marcas que nos permitem detectar no silêncio uma função semelhante à que ele tem para Stephen Dedalus: essa função é, neste caso, a de proteger o rapaz da voz autoritária dos adultos (mas também, em certa medida, do relato retrospectivo do narrador e do olhar interrogante do leitor). Porque precisa a criança de protecção? Porque vai ela procurá-la no silêncio? As razões não são, desta vez, claras e há por isso que percorrer os diversos atalhos dos discursos que constituem o texto e lhe dão corpo.

A força da linguagem, o poder e o fascínio que exercem sobre a criança tornam-se visíveis, literalmente visíveis, desde o primeiro parágrafo do conto, quando o protagonista concentra os seus pensamentos numa das três palavras já mencionadas e que o narrador (o adulto que fora aquela criança e que agora relata retrospectivamente a experiência que então vivera) destaca pelo uso do itálico:

"Every night as I gazed up at the window I said softly to myself the word *paralysis*. It had always sounded strangely in my ears, like the word *gnomon* in the Euclid and the word *simony* in the Catechism. But now it sounded to me like the name of some maleficent and sinful being. It filled me with fear, and yet I longed to be nearer to it and to look upon its deadly work."¹¹

Saberemos, mais adiante, que o padre Flynn padecia de uma paralisia que o amarrava à cadeira em que ensinava a catequese à criança. Porém, a força com que a palavra surge no discurso interior do rapaz sugere que a causa mais profunda da morte do velho padre se não deve à paralisia física, mas a algo mais profundo e mais radical, que lhe destruía irremediavelmente o espírito e que a criança

¹¹ Vide anexo, p. 28.

define como o “deadly work” da própria palavra ‘paralysis’. É a palavra que aterroriza o rapaz; e no entanto ele deseja ‘to be nearer to it’. Ela é ‘the name of some maleficent and sinful being’, mas precisamente por isso, por designar o ser, torna-se na própria entidade que fascina e apavora a criança e faz dela um ser dividido. A palavra quase se faz carne e transporta consigo a sombra da morte.

O terrível poder e a força da palavra ‘paralysis’, que só a criança, e mais nenhuma outra personagem, é capaz de pensar e de sentir, contrastam com a debilidade e a banalidade das palavras proferidas pelos adultos ao longo da história. Essa debilidade manifesta-se no facto de as personagens mais faladoras se mostrarem incapazes de acabar uma frase. Com efeito, para além da voz da criança e da voz do narrador – vozes que pertencem a uma mesma entidade em momentos diferentes da sua existência – existe ainda uma terceira voz, predominante sobretudo no primeiro e no último terço da narrativa: a voz comum a Old Cotter, ao tio e à tia do rapaz e às duas irmãs do padre Flynn. Todas estas personagens partilham um vocabulário, uma sintaxe e uma ideologia. Mais de metade do texto é ocupado com os seus comentários fúteis, vazios e inacabados. E é esta linguagem que dá forma ao mundo em que se move a criança e que ela observa e enfrenta, escudada num silêncio persistente e protector.

Essa voz pode ser definida como a voz de um enorme coro, o coro de uma classe média baixa, preconceituosa e inculta, a que pertence a quase totalidade das personagens que habitam a Dublin dos contos joycianos. Uma voz que generaliza, que teimosamente procura, sem nunca o conseguir, a definição lapidar, que tipifica, que se identifica com o que entende ser o bom-senso ou o senso-comum. Uma voz que constantemente prescreve e que proscreeve: “Let the young man run about and play with young lads”, “I wouldn’t like children of mine ...”¹²

Ela não é senão a voz da ortodoxia, aquela que sempre procura dividir para anatematizar.¹³ A voz que vacila entre um registo cínico

¹² *Ibidem*, p. 29.

¹³ A frase é de JEAN-MICHEL RABATÉ, “Silence in *Dubliners*”, in Colin MacCabe, ed., *James Joyce: New Perspectives* (Bloomington, Indiana University Press, 1982), pp. 45-72.

e um registo idealista, de forma a tentar reduzir toda a experiência a um lugar-comum e todo o olhar sobre o mundo a uma banalidade confortante e tranquilizadora: "You did all you could for him."; "He looked that peaceful and resigned"; "he's gone to a better world"; "There's no friends like the old friends".¹⁴

A sua característica mais frustrante para a criança é a da retórica da elipse. No contexto de "The Sisters", a linguagem de Cotter, do tio do rapaz e de Eliza constitui o discurso socialmente dominante; e o discurso dominante, ao contrário do texto, não tem um fim, é interminável. O não-dito da elipse, que representa uma outra forma de silêncio, constitui assim uma forma de dar continuidade a esse discurso hegemónico, pois a tendência inerente a todo o discurso dominante é sempre, como nota Richard Terdiman, a de "go without saying"¹⁵

Cotter, a tia do rapaz e Eliza tentam diagnosticar a doença de Flynn, ocorrida depois de se ter quebrado no chão de sua casa um cálice vazio, habitualmente utilizado na cerimónia da missa. Em vão, porém, e o inacabamento das suas frases espelha a incapacidade destas personagens bem como a debilidade do discurso que partilham. Pelo contrário, o diagnóstico da criança – representado na imagem do 'deadly work' da palavra "paralysis" – afigura-se muito mais rigoroso. Na verdade, o mal do padre Flynn, manifestado no seu estranho comportamento depois da queda do cálice, revela-se interior e profundo, um mal caracterizado por uma paralisia espiritual que o conduz à loucura e que parece resultar da inesperada percepção de um outro silêncio, o único que Flynn, como sacerdote, não será capaz de enfrentar – o silêncio de Deus.

A descoberta condu-lo primeiro a um ensimesmamento e ao seu próprio silêncio: "he began to mope by himself, talking to no one and wandering about by himself."¹⁶ Depois aos longos e estranhos monólogos que preenchem as aulas de catequese que ministra ao

¹⁴ Vide anexo, pp. 32 e 33.

¹⁵ RICHARD TERDIMAN, *Discourse-Counter Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*, pp. 60, 61.

¹⁶ Vide anexo, p. 34.

rapaz. Finalmente, o riso nocturno e manso da loucura num confessional sem interlocutor surgirá como o sinal anunciador da sua segunda morte, a do corpo prestes a imobilizar-se na paralisia definitiva:

“So one night he was wanted to go on a call and they couldn't find him anywhere. They looked high up and low down; and still they couldn't see a sight of him anywhere. So then the clerk suggested to try the chapel. So then they got the keys and opened the chapel and the clerk and Father O'Rourke and another priest that was there brought in a light for to look for him.... And what do you think but there he was, sitting up by himself in the dark in his confession-box, wide-awake and laughing-like softly to himself?”¹⁷

Na verdade, nem o silêncio nem a palavra se revelam capazes de defender o padre da sua trágica descoberta. O silêncio, porque funciona como uma repetição, um “eco” daquilo que não desejaria ouvir. A palavra, porque, ao centrar as suas aulas de catequese na natureza complexa e indecifrável dos textos e dos rituais religiosos, o padre institui afinal como referente único e totalitário do seu discurso esse mesmo silêncio que mortalmente o aflige. Por isso as palavras de Flynn nunca poderão realmente dizer o que pretendem dizer. São apenas um discurso paralisado, como o corpo e a mente de Flynn, incapazes de cumprir a sua função comunicativa, tal como o padre se torna incapaz de cumprir os seus deveres sacerdotais.

Após a morte de Flynn, Eliza e Nannie são as duas faces do seu discurso. Também ela incapaz, como o irmão, de dizer verdadeiramente aquilo que quer dizer, Eliza vai repetindo um discurso que se enreda nas suas próprias palavras, vazio como o das aulas de catequese ministradas à criança. Por outro lado, a mudez inquebrada de Nannie é a própria representação do vazio essencial de Flynn, o equivalente irónico do silêncio que dilacera o padre e o paralisa. As irmãs surgem assim como uma imagem viva da aflição de Flynn e é talvez por esta razão que o narrador escolhe a referência a estas duas

¹⁷ *Idem.*

personagens secundárias para título do próprio conto.

Ao contrário de Cotter, dos tios da criança e das duas irmãs, cuja voz comum procura nivelar os acontecimentos pelo banal e pelo tautológico – numa manifestação daquilo a que Phillip Herring chama, num importante estudo sobre a obra de Joyce, a ‘tirania da banalidade’¹⁸ – a retórica de Flynn é complexa e hermética como os textos de que ele fala sem os conseguir fazer falar. A técnica é também a inversa da que Cotter utiliza – o catecismo, ou pseudo-diálogo, em vez do monólogo sem fim. Mas o resultado é idêntico, porque, assim como é excluída da torrente de banalidade por meio do silêncio e da omissão, a criança é excluída do diálogo teológico pelo trabalho de ofuscação do discurso:

“Often when I thought of this I could make no answer or only a very foolish and halting one upon which he used to smile and nod his head twice or thrice.”¹⁹

O que significa que as elipses que ferem as falas dos adultos não são apenas sinais do vazio essencial que conforma os seus próprios discursos. Elas representam também gestos de exclusão nos quais se percebe a vontade de manter a criança num estado de incomunicabilidade e, portanto, de incompreensão de si mesma e do mundo. Há duas estratégias diferentes de legitimação de uma posição de poder (que é o mesmo num caso e noutro), e é sob a pressão de ambas que o rapaz se vê impelido a procurar uma linguagem que seja sua.²⁰

A morte de Flynn representa um momento importante nessa busca. O que o silêncio de Deus representara para Flynn representa agora a morte silenciosa de Flynn para a criança, ou seja, a ausência súbita de uma voz portadora de autoridade. Com uma diferença crucial: enquanto o padre Flynn ficará paralisado pelo silêncio de Deus, a criança sentir-se-á libertada pelo silêncio definitivo de Flynn:

¹⁸ PHILLIP HERRING usa a expressão em *Joyce's Uncertainty Principle* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1987).

¹⁹ Vide Anexo, p. 31.

²⁰ Tal como mais tarde, em *A Portrait of the Artist As A Young Man*, Stephen Dedalus reivindicará para si próprio “a language made, not accepted”.

“I walked away slowly along the sunny side of the street, reading all the theatrical advertisements in the shop-windows as I went. I found it strange that neither I nor the day seemed in a mourning mood and I felt even annoyed at discovering in myself a sensation of freedom as if I had been freed from something by his death.”²¹

Ao contrário do que sucede com Cotter e Eliza, que paralisam a linguagem ao tentarem envolver o silêncio em palavras, a criança constroi uma linguagem viva, envolvendo a palavra (neste caso, a palavra “paralysis” em que se concentra no início do conto) com o próprio silêncio que ela nomeia. Em sentido restrito, nenhuma palavra pode nomear um silêncio senão quebrando-o. Mas a palavra da criança não quebra o silêncio porque nunca é proferida, em voz alta, ao longo da história. E é por isso, ao deixar o silêncio inviolado, que ela testemunha o sentido desse silêncio, só verdadeiramente e positivamente quebrado mais tarde pela palavra criativa da escrita do narrador em que aquela criança se irá transformar.

3

A palavra-silêncio da criança nega assim a palavra-ruído dos adultos e a concepção de identidade e de mundo que ela veicula. Na mais célebre obra de Joyce, em *Ulysses*, os homens que se encontram no bar do Hotel Ormond, no episódio das Sereias, ouvem, numa unanimidade assente no sentimentalismo lamecha e na bebida, a balada popular do “Croppy Boy”, enquanto Leopold Bloom, o proscrito Ulisses errante de Dublin, recorda as frases que a História (ou a lenda) gravou como as últimas palavras do nacionalista irlandês Robert Emmett, proferidas imediatamente antes da sua morte. Nessas palavras recusa-se o direito à palavra escrita antes da edificação da identidade nacional: “When my country takes her place among the Nations of the earth, then and not till then let my epitaph be

²¹ Vide Anexo, p. 30.

written. I have done.”²² Lapidares e definitivas, as supostas palavras de Emmett falam a linguagem paralisada de um nacionalismo passadista, conservador e repressivo, que por isso proscreve todo o acto criativo, neste caso o da palavra escrita, capaz de produzir uma libertação duradoura em relação ao domínio das instituições responsáveis pela colonização e pela paralisia da Irlanda: a Igreja católica romana e a coroa britânica. Em *Ulysses*, a resposta de Bloom à injunção de Emmett traduz-se num prolongado, ruidoso e libertador ataque de flatulência em pleno centro de Dublin. Em “The Sisters”, a resposta do rapaz ao discurso paralisador dos adultos encontra a sua arma no eloquente silêncio a que se remete.

As linguagens que rodeiam a criança, com as suas respectivas estruturas ideológicas, constituem os únicos meios de pensamento e de fala que ela tem ao seu dispor. A criança não pode fugir-lhes, por muito distante que delas se mantenha, numa espécie de exílio embrionário. Elas são o mundo e articulam a sua consciência. E só mais tarde, já adulto, regressará a este mundo e quebrará definitivamente o silêncio por meio de um acto libertador: o da palavra escrita – a palavra que então, e só então, verdadeiramente, se faz carne – cumprindo assim, *avant la lettre*, a promessa que Stephen Dedalus articula antes de abandonar Dublin a caminho de um exílio indispensável à sua afirmação como indivíduo e como artista. É a importância de tais palavras para a compreensão do exílio interior do rapaz de “The Sisters” e das outras crianças de *Dubliners* que justifica que a elas se regresse no final desta reflexão:

“I will not serve that in which I no longer believe whether it call itself my home, my fatherland or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defence the only arms I allow myself to use – silence, exile, and cunning.”²³

ABÍLIO HERNANDEZ CARDOSO
Universidade de Coimbra

²² JAMES JOYCE, *Ulysses* (The Corrected Text edited by Hans Walter Gablet, Harmondsworth, Penguin Books, 1986), 11: 1284-1293.

²³ JAMES JOYCE, *A Portrait of the Artist As A Young Man*, p. 251.

"The Sisters"

JAMES JOYCE

There was no hope for him this time: it was the third stroke. Night after night I had passed the house (it was vacation time) and studied the lighted square of window: and night after night I had found it lighted in the same way, faintly and evenly. If he was dead, I thought, I would see the reflection of candles on the darkened blind for I knew that two candles must be set at the head of a corpse. He had often said to me: *I am not long for this world*, and I thought his words idle. Now I knew they were true. Every night as I gazed up at the window I said softly to myself the word *paralysis*. It had always sounded strangely in my ears, like the word *gnomon* in the Euclid and the word *simony* in the Catechism. But now it sounded to me like the name of some maleficent and sinful being. It filled me with fear, and yet I longed to be nearer to it and look upon its deadly work.

Old Cotter was sitting at the fire, smoking, when I came downstairs to supper. While my aunt was ladling out my stirabout he said, as if returning to some former remark of his:

– No, I wouldn't say he was exactly ... but there was something queer ... there was something uncanny about him. I'll tell you my opinion....

He began to puff at his pipe, no doubt arranging his opinion upon his mind. Tiresome old fool! When we knew him first he used to be rather interesting, talking of fairs and worms; but I soon grew tired of him and his endless stories about the distillery.

– I have my own theory about it, he said. I think it was one of those ... peculiar cases.... But it's hard to say....

He began to puff again at his pipe without giving us his theory. My uncle saw me staring and said to me:

– Well, so your old friend is gone, you'll be sorry to hear.

– Who? said I.

– Father Flynn.

– Is he dead?

– Mr Cotter here has just told us. He was passing by the house.

I knew that I was under observation so I continued eating as if the news had not interested me. My uncle explained to old Cotter.

– The youngster and he were great friends. The old chap taught him a great deal, mind you; and they say he had a great wish for him.

– God have mercy on his soul, said my aunt piously.

Old Cotter looked at me for a while. I felt that his little beady black eyes were examining me but I would not satisfy him by looking up from my plate. He returned to his pipe and finally spat rudely into the grate.

– I wouldn't like children of mine, he said, to have too much to say to a man like that.

– How do you mean, Mr Cotter? asked my aunt.

– What I mean is, said old Cotter, it's bad for children. My idea is: let a young lad run about and play with young lads of his own age and not be ... Am I right, Jack?

– That's my principle, too, said my uncle. Let him learn to box his corner. That's what I'm always saying to that Rosicrucian there: take exercise. Why, when I was a nipper every morning of my life I had a cold bath, winter and summer. And that's what stands to me now. Education is all very fine and large.... Mr Cotter might take a pick of that leg of mutton, he added to my aunt.

– No, no, not for me, said old Cotter.

My aunt brought the dish from the safe and laid it on the table.

– But why do you think it's not good for children, Mr Cotter? she asked.

– It's bad for children, said old Cotter, because their minds are so impressionable. When children see things like that, you know, it has an effect....

I crammed my mouth with stirabout for fear I might give utterance to my anger. Tiresome old red-nosed imbecile!

It was late when I fell asleep. Though I was angry with old Cotter for alluding to me as a child I puzzled my head to extract meaning from his unfinished sentences. In the dark of my room I imagined that I saw again the heavy grey face of the paralytic. I drew the blankets over my head and tried to think of Christmas. But the grey face still followed me. It murmured; and I understood that it desired to confess something. I felt my soul receding into some pleasant and vicious region; and there again I found it waiting for me. It began to confess to me in a murmuring voice and I wondered why it smiled continually and why the lips were so moist with spittle. But then I remembered that it had died of paralysis and I felt that I too was smiling feebly as if to absolve the simoniac of his sin.

The next morning after breakfast I went down to look at the little house in Great Britain Street. It was an unassuming shop, registered under the vague name of *Drapery*. The drapery consisted mainly of children's bootees and umbrellas; and on ordinary days a notice used to hang in the window, saying: *Umbrellas Re-covered*. No notice was visible now for the shutters were up. A crape bouquet was tied to the door-knocker with ribbon. Two poor women and a telegram boy were reading the card pinned on the crape. I also approached and read:

July 1st, 1895

The Rev. James Flynn (formerly of S. Catherine's Church, Meath Street),
aged sixty-five years.

R.I.P.

The reading of the card persuaded me that he was dead and I was disturbed to find myself at check. Had he not been dead I would have gone into the little dark room behind the shop to find him sitting in his arm-chair by the fire, nearly smothered in his great-coat. Perhaps my aunt would have given me a packet of High Toast for him and this present would have roused him from his stupefied doze. It was always I who emptied the packet into his black snuffbox for his hands trembled too much to allow him to do this without spilling half the snuff about the floor. Even as he raised his large trembling hand to his nose little clouds of smoke dribbled through his fingers over the front of his coat. It may have been these constant showers of snuff which gave his ancient priestly garments their green faded look for the red handkerchief, blackened, as it always was, with the snuff-stains of a week, with which he tried to brush away the fallen grains, was quite inefficacious.

I wished to go in and look at him but I had not the courage to knock. I walked away slowly along the sunny side of the street, reading all the theatrical advertisements in the shop-windows as I went. I found it strange that neither I nor the day seemed in a mourning mood and I felt even annoyed at discovering in myself a sensation of freedom as if I had been freed from something by his death. I wondered at this for, as my uncle had said the night before, he had taught me a great deal. He had studied in the Irish college in Rome and he had taught me to pronounce Latin properly. He had told me stories about the catacombs and about Napoleon Bonaparte, and he had explained to me the meaning of the

different ceremonies of the Mass and of the different vestments worn by the priest. Sometimes he had amused himself by putting difficult questions to me, asking me what one should do in certain circumstances or whether such and such sins were mortal or venial or only imperfections. His questions showed me how complex and mysterious were certain institutions of the Church which I had always regarded as the simplest acts. The duties of the priest towards the Eucharist and towards the secrecy of the confessional seemed so grave to me that I wondered how anybody had ever found in himself the courage to undertake them; and I was not surprised when he told me that the fathers of the Church had written books as thick as the *Post Office Directory* and as closely printed as the law notices in the newspaper, elucidating all these intricate questions. Often when I thought of this I could make no answer or only a very foolish and halting one upon which he used to smile and nod his head twice or thrice. Sometimes he used to put me through the responses of the Mass which he had made me learn by heart; and, as I pattered, he used to smile pensively and nod his head, now and then pushing huge pinches of snuff up each nostril alternately. When he smiled he used to uncover his big discoloured teeth and let his tongue lie upon his lower lip – a habit which had made me feel uneasy in the beginning of our acquaintance before I knew him well.

As I walked along in the sun I remembered old Cotter's words and tried to remember what had happened afterwards in the dream. I remembered that I had noticed long velvet curtains and a swinging lamp of antique fashion. I felt that I had been very far away, in some land where the customs were strange – in Persia, I thought.... But I could not remember the end of the dream.

In the evening my aunt took me with her to visit the house of mourning. It was after sunset; but the window-panes of the houses that looked to the west reflected the tawny gold of a great bank of clouds. Nannie received us in the hall; and, as it would have been unseemly to have shouted at her, my aunt shook hands with her for all. The old woman pointed upwards interrogatively and, on my aunt's nodding, proceeded to toil up the narrow staircase before us, her bowed head being scarcely above the level of the banister-rail. At the first landing she stopped and beckoned us forward encouragingly towards the open door of the dead-room. My aunt went in and the old woman, seeing that I hesitated to enter, began to beckon to me again repeatedly with her hand.

I went in on tiptoe. The room through the lace end of the blind was suffused with dusky golden light amid which the candles looked like pale

thin flames. He had been confined. Nannie gave the lead and we three knelt down at the foot of the bed. I pretended to pray but I could not gather my thoughts because the old woman's mutterings distracted me. I noticed how clumsily her skirt was hooked at the back and how the heels of her cloth boots were trodden down all to one side. The fancy came to me that the old priest was smiling as he lay there in his coffin.

But no. When we rose and went up to the head of the bed I saw that he was not smiling. There he lay, solemn and copious, vested as for the altar, his large hands loosely retaining a chalice. His face was very truculent, grey and massive, with black cavernous nostrils and circled by a scanty white fur. There was a heavy odour in the room – the flowers.

We blessed ourselves and came away. In the little room downstairs we found Eliza seated in his arm-chair in state. I groped my way towards my usual chair in the corner while Nannie went to the sideboard and brought out a decanter of sherry and some wine-glasses. She set these on the table and invited us to take a little glass of wine. Then, at her sister's bidding, she poured out the sherry into the glasses and passed them to us. She pressed me to take some cream crackers also but I declined because I thought I would make too much noise eating them. She seemed to be somewhat disappointed at my refusal and went over quietly to the sofa where she sat down behind her sister. No one spoke: we all gazed at the empty fireplace.

My aunt waited until Eliza sighed and then said:

– Ah, well, he's gone to a better world.

Eliza sighed again and bowed her head in assent. My aunt fingered the stem of her wine-glass before sipping a little.

– Did he ... peacefully? she asked.

– Oh, quite peacefully, ma'am, said Eliza. You couldn't tell when the breath went out of him. He had a beautiful death, God be praised.

– And everything ...?

– Father O'Rourke was in with him a Tuesday and anointed him and prepared him and all.

– He knew then?

– He was quite resigned.

– He looks quite resigned, said my aunt.

– That's what the woman we had in to wash him said. She said he just looked as if he was asleep, he looked that peaceful and resigned. No one would think he'd make such a beautiful corpse.

– Yes, indeed, said my aunt.

She sipped a little more from her glass and said:

– Well, Miss Flynn, at any rate it must be a great comfort for you to know that you did all you could for him. You were both very kind to him, I must say.

Eliza smoothed her dress over her knees.

– Ah, poor James! she said. God knows we done all we could, as poor as we are – we wouldn't see him want anything while he was in it.

Nannie had leaned her head against the sofa-pillow and seemed about to fall asleep.

– There's poor Nannie, said Eliza, looking at her, she's wore out. All the work we had, she and me, getting in the woman to wash him and then laying him out and then the coffin and then arranging about the Mass in the chapel. Only for Father O'Rourke I don't know what we'd have done at all. It was him brought us all them flowers and them two candlesticks out of the chapel and wrote out the notice for the *Freeman's General* and took charge of all the papers for the cemetery and poor James's insurance.

– Wasn't that good of him? said my aunt.

Eliza closed her eyes and shook her head slowly.

– Ah, there's no friends like the old friends, she said, when all is said and done, no friends that a body can trust.

– Indeed, that's true, said my aunt. And I'm sure now that he's gone to his eternal reward he won't forget you and all your kindness to him.

– Ah, poor James! said Eliza. He was no great trouble to us. You wouldn't hear him in the house any more than now. Still, I know he's gone and all to that....

– It's when it's all over that you'll miss him, said my aunt.

– I know that, said Eliza. I won't be bringing him in his cup of beef-tea any more, nor you, ma'am, sending him his snuff. Ah, poor James!

She stopped, as if she were communing with the past and then said shrewdly:

– Mind you, I noticed there was something queer coming over him latterly. Whenever I'd bring in his soup to him there I'd find him with his breviary fallen to the floor, lying back in the chair and his mouth open.

She laid a finger against her nose and frowned: then she continued:

– But still and all he kept on saying that before the summer was over he'd go out for a drive one fine day just to see the old house again where we were all born down in Irishtown and take me and Nannie with him. If we could only get one of them new-fangled carriages that makes no noise that Father O'Rourke told him about – them with the rheumatic wheels –

for the day cheap, he said, at Johnny Rush's over the way there and drive out the three of us together of a Sunday evening. He had his mind set on that.... Poor James!

– The Lord have mercy on his soul! said my aunt.

Eliza took out her handkerchief and wiped her eyes with it. Then she put it back again in her pocket and gazed into the empty grate for some time without speaking.

– He was too scrupulous always, she said. The duties of the priesthood was too much for him. And then his life was, you might say, crossed.

– Yes, said my aunt. He was a disappointed man. You could see that.

A silence took possession of the little room and, under cover of it, I approached the table and tasted my sherry and then returned quietly to my chair in the corner. Eliza seemed to have fallen into a deep reverie. We waited respectfully for her to break the silence: and after a long pause she said slowly:

– It was that chalice he broke.... That was the beginning of it. Of course, they say it was all right, that it contained nothing, I mean. But still.... They say it was the boy's fault. But poor James was so nervous, God be merciful to him!

– And was that it? said my aunt. I heard something....

Eliza nodded.

– That affected his mind, she said. After that he began to mope by himself, talking to no one and wandering about by himself. So one night he was wanted for to go on a call and they couldn't find him anywhere. They looked high up and low down; and still they couldn't see a sight of him anywhere. So then the clerk suggested to try the chapel. So then they got the keys and opened the chapel and the clerk and Father O'Rourke and another priest that was there brought in a light for to look for him.... And what do you think but there he was, sitting up by himself in the dark in his confession-box, wide-awake and laughing-like softly to himself?

She stopped suddenly as if to listen. I too listened; but there was no sound in the house: and I knew that the old priest was lying still in his coffin as we has seen him, solemn and truculent in death, an idle chalice on his breast.

Eliza resumed:

– Wide-awake and laughing-like to himself.... So then, of course, when they saw that, that made them think that there was something gone wrong with him....