

*W.B. Yeats Chair of Irish Studies*

*Lectures*



2021

*Cátedra de Estudos Irlandeses W.B. Yeats  
Universidade de São Paulo*



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

**Reitor:** *Carlos Gilberto Carlotti Junior*

**Vice-Reitora:** *Maria Arminda do Nascimento Arruda*



FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

**Diretor:** *Paulo Martins*

**Vice-Diretora:** *Ana Paula Torres Megiani*



Government of Ireland  
Emigrant Support Programme



An Roinn Gnóthaí Eacshraíca  
Department of Foreign Affairs



Embaixada da Irlanda

Department of Foreign Affairs and Trade of Ireland – Irish Government  
Support Programme - ESP



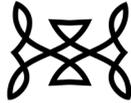
Ard-Chonsalacht na hÉireann  
Consulate General of Ireland

Proibida a reprodução parcial ou integral desta obra por qualquer meio eletrônico, mecânico, inclusive por processo xerográfico, sem permissão expressa do editor (Lei n.º 9.610, de 19/02/98).

DOI 10.11606/978857506????

*W.B. Yeats Chair of Irish Studies*

# *Lectures*



2021

*Munira H. Mutran & Laura P. Z. Izarra*  
*Editors*



São Paulo, 2022

*Copyright* © 2022 dos Organizadores

Catálogo na Publicação (CIP)  
Serviço de Biblioteca e Documentação da  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo  
Maria Imaculada da Conceição – CRB-8/6409

---

L471 Lectures :2021 / Munira Hamud Mutran, Laura Patricia Zuntini Izarra  
(editors). – São Paulo : FFLCH/USP, 2022.  
162 p. – (W.B. Yeats Chair of Irish Studies)

Textos em inglês e português

ISBN 978-85-7506-437-5

1. Irlanda – Estudo. 2. Literatura irlandesa. 3. Poesia. 4. Teatro.  
I. Mutran, Munira Hamud. II. Izarra, Laura Patricia Zuntini de. III.  
O'Donnell, Mary. IV. McGuinness, Frank. V. Joyce, James (1882-1941).

CDD 828.99

---

*Projeto de capa*  
Michelle Odete dos Santos

*Projeto gráfico*  
Selma M. Consoli Jacintho – MTb n. 28.839

*Diagramação*  
Vanessa Rodrigues de Macedo

*Revisão*  
Laura PZ. Izarra

Foi feito o depósito legal  
Impresso no Brasil / *Printed in Brazil*  
Novembro 2022

## PREFACE

It is an honour to open this issue with Mary O'Donnell's text "São Paulo Days" and her poem "Missing Brazil", written after her stay at the University of São Paulo in 2019 when she offered a postgraduate discipline on Creative Writing at the WB Yeats Chair of Irish Studies. When she experienced and recorded her impressions of those days in the city, nobody could have imagined that the years to come would bring the pandemic which extended throughout 2020 and 2021.

In Brazil, the WB Yeats Chair embraced this enterprise organizing online streaming of Irish films and the readings of plays during that period. By the end of 2021, motivated by Global Ireland Project on Irish Strategy for Latin America and the Caribbean, the Chair promoted joint activities with three more Latin American Chairs of Irish Studies – one set in Mexico at UNAM, and two set in Argentina at USAL and UNLPam. The experience of organizing online lectures, courses and events brought us together and strengthened links between scholars and students, and, we hope, for a long academic exchange.

The virtual opening of the Chair's activities in 2021 focuses on Brazilian scholars responding to the

online reading of Irish playwright Frank McGuinness's recreation of Strindberg's play *The Stronger*. The Chair had the opportunity at ABEI Symposium of Irish Studies in South America to offer the performance of the reading of both fifteen-minute plays in video: Strindberg's play directed by Eduardo Tolentino and McGuinness's by Laerte Mello with the participation of Brazilian actresses Clara Carvalho and Eda Nagayama, respectively. Munira Mutran's and Eduardo Tolentino's reflections upon the plays were followed by Eda Nagayama's translation of McGuinness's play into Portuguese. Maria Sílvia Betti closes the theatre section by sharing her thoughts about the public policies for the Theatre in São Paulo within the present Brazilian cultural context.

In the last part, anticipating the forthcoming celebrations of a hundred years of James Joyce's publication in 2022, Sandra Guardini Vasconcelos' lecture helped to start the discussion on *Ulysses* within the context of the modern novel.

*The Editors*

## PREFÁCIO

É uma grande honra abrir esta edição com os textos de Mary O’Donnel, “Uma breve passagem por São Paulo” e o poema “Saudades do Brasil”, escritos depois que ela esteve na Universidade de São Paulo, em 2019, quando ministrou na Pós-Graduação a disciplina Escrita Criativa, na Cátedra de Estudos Irlandeses W.B. Yeats. Quando ela vivenciou e registrou suas impressões daqueles dias na cidade, ninguém teria imaginado que os anos seguintes trariam a pandemia, que se estendeu por 2020 e 2021.

No Brasil, durante aquele período, a Cátedra WB Yeats assumiu a empreitada de organizar a transmissão *online* de filmes irlandeses e leituras de peças. Ao final de 2021, motivada pelo Global Ireland Project on Irish Strategy for Latin America and the Caribbean [Projeto Irlandês Global sobre Estratégias Irlandesas para a América Latina e o Caribe], a Cátedra promoveu atividades conjuntas com três outras Cátedras Latino-Americanas de Estudos Irlandeses – uma delas, a UNAM, estabelecida no México, e duas na Argentina, a USAL e a UNLPam. A experiência obtida com a organização de palestras, cursos e eventos *online* nos aproximou e fortaleceu as relações entre professores e estudantes;

e esperamos que essas relações signifiquem um duradouro intercâmbio acadêmico.

A abertura virtual das atividades da Cátedra em 2021 tem seu foco em acadêmicos brasileiros em resposta à leitura *online* da re-criação que o dramaturgo irlandês Frank McGuinness fez da peça de Strindberg, *A Mais Forte*. No Simpósio de Estudos Irlandeses na América do Sul, organizado pela ABEL, a Cátedra teve a oportunidade de apresentar a leitura em vídeo de ambas as peças, de 15 minutos: a de Strindberg, dirigida por Eduardo Tolentino, e a de McGuinness, dirigida por Laerte Mello, com a participação das atrizes brasileiras Clara Carvalho e Eda Nagayama, respectivamente. As reflexões de Munira Mutran e de Eduardo Tolentino a respeito das peças são acompanhadas da tradução para o português da peça de McGuinness, feita por Eda Nagayama. Maria Silvia Betti fecha a seção de teatro compartilhando seus pensamentos sobre as políticas públicas para o Teatro em São Paulo dentro do atual contexto cultural brasileiro.

Na última parte, antecipando as celebrações do centenário da publicação de *Ulysses*, de James Joyce, em 2022, a palestra de Sandra Guardini Vasconcelos contribui para o início da discussão sobre *Ulysses* dentro do contexto do romance moderno.

*As Organizadoras*

# CONTENTS

## I

São Paulo Days ..... 13

*Mary O'Donnell*

Uma breve passagem por São Paulo..... 19

*Trad. Alzira L. V. Allegro*

## II

Frank McGuinness Recreates *The Stronger*,  
by Strindberg, in Bewley's Café ..... 29

*Munira H. Mutran*

Frank McGuinness Recria *A Mais Forte*, de Strindberg,  
no Bewley's Café ..... 35

*Trad. Alzira L. V. Allegro*

Revisiting *The Stronger*, by Strindberg..... 41

*Eduardo Tolentino*

Revisitando *A Mais forte*, de Strindberg..... 49

*Trad. Alzira L. V. Allegro*

Reading McGuinness Between the Lines ..... 57  
*Eda Nagayama*

McGuinness nas Entrelinhas ..... 61  
*Eda Nagayama*

*A Mais Forte*, de Frank McGuinness ..... 65  
*Trad. Eda Nagayama*

Public Policies for the Theatre in São Paulo: Some  
 Observations from the Brazilian Context..... 75  
*Maria Sílvia Betti*

As Políticas Públicas para o Teatro em São Paulo:  
 Algumas Observações do Contexto Brasileiro..... 85  
*Trad. Maria Sílvia Betti*

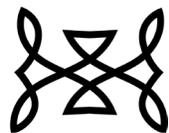
### III

*Ulysses*, as a Modern Epic..... 97  
*Sandra Guardini Vasconcelos*

*Ulysses*, Uma Epopeia Moderna ..... 125  
*Trad. Alzira L. V. Allegro*

Contributors..... 143

**I**





# SAO PAULO DAYS<sup>1</sup>

*Mary O'Donnell*

People often travel in search of beauty, however they understand that to be, or novelty, or excitement. São Paulo is not beautiful at all. It is so much more than that. Humidity and heat, like a thick soup. It's a struggle to feel cool. You're here for three weeks in Brazil, teaching at the University of São Paulo. The students, curious about your foreignness, are tolerant of your constant brow-mopping in the classroom as you tell them the story of Irish literature from the early twentieth century to the present. You carry water everywhere.

During the tropical days, you wonder how a city the size of São Paulo and named after St Paul of Tarsus, has extended itself from its first Portuguese settlement to the massive, unending urban body which seems to stretch uninterrupted, like the distance between Dublin and Galway. You notice how many ways you can

---

<sup>1</sup> RTE recorded programme "Sunday Miscellany" on 25<sup>th</sup> July 2021.

describe this place: tropical, diverse, ugly yet beautiful, Brazilian yet multi-racial, rich yet poor. And so much else besides.

Your three main gateways to any new city are as follows: take a few taxi rides, visit the art gallery, then spend days walking the streets. A tried and trusted route to discovery, as ever, it doesn't disappoint. On the political front, you learn that all taxi-drivers, especially the younger ones, approve of the president, Jair Bolsonaro. You decide to head for an art gallery.

But on the way to the São Paulo Museum of Art on the Paulista Avenue, you're waylaid by an impromptu Zumba dance session outside a shopping centre. It's tantalising, you want to join in, but stop yourself with a quick reality check. You wander on, trip and fall flat on your face in a market, and are struck by how concerned people are as they rescue you from near-disaster and attempt to restore your dignity, your bag, and the sandal that slipped off your right foot.

Eventually, the gallery – one of the flagship glass and concrete buildings of São Paulo architecture, finished in 1968 – is in view. It houses, along with European and English schools, a collection called *Brazil and the Americas*. The collections are hung in rows from the ceiling rather than exhibited on walls, so there is a sense of constant movement as people circle around the paintings, which include work by Diego Rivera, Alfredo Volpi, and what interests you most, work by Candido Portinari, who died in 1962.

Portinari's modernist paintings depict Brazilian people and activities, people with big hands and feet which show they are unafraid of hard work. He responds to coffee and cocoa pickers, to ordinary people who struggle for survival. The artist's own origins were not privileged, and the work is proof of this reality: "I am the son of the Red Earth", he once commented, "I decided to paint the Brazilian reality, naked and crude as it is."

However, his painting *War and Peace*, now housed in the UN General Assembly building in New York, was created in response to World War II and consists of two murals depicting the spectrum of horrors that changed lives forever. His use of blue tones in the mural *War* contrast with the lighter yellows of the mural *Peace*. Ever-conscious of the mix of ethnicities that lived in Brazil, he attempted through his work to connect different racial groups, and today, this revelation of the underbelly of wealth, poverty and diminishment, remains his legacy.

Long before Portinari, Brazil had been depicted in another way, with dispassion and real intellectual interest. The images of the German naturalists Johann Baptist von Spix and Karl Friedrich von Martius are exhibited at the University of São Paulo. How utterly compelling South America must have seemed to these keen young empiricists intent on recording Brazilian flora. The men and their party, (which included the wedding train of Archduchess Leopoldina of Austria and Dom Pedro de Alcantara, the future Emperor of

Brazil) left from Trieste on April 10th, 1817 and spent the next two years venturing thousands of miles into the most inhospitable territory while collecting plant specimens, but also, significantly, drawing them with accuracy and skill. This epoch-making work was eventually recorded in 1827 in Martius's book, *Reise in Brasilien, or Travels in Brazil*. Prior to that in 1820, he had delivered a collection of 6500 plant species to the Munich Herbarium.

Out on the streets, idealism and scientific enterprise of these two scientists has inevitably given way to the frenzy of survival. Everybody, it appears, is working or at least trying to work in Brazil. The streets are lined with stall holders selling identical goods – the necklaces and jewellery, scarves and handbags which bind the globalised world in a cheap aesthetic barter. You puff your way through the humidity, resorting to taxis back to the hotel if the trek is too steep. Nobody bothers you. After a few days, you feel as safe as you would anywhere else, despite all the melodramatic warnings about São Paulo, whether in the street or in the city's great urban park, the Ibirapuera,

As I said earlier, São Paulo is not beautiful. It is an experience that demands a little personal recalibration, because it retains the mystery of an expressionist painting flecked with a colour and texture to which one is forced to return in order to *really* see it. That is what you hope to do, to return and see beyond the hilly, densely packed favelas with their satellite dishes, to see beyond the high-rise wealthier apartment blocks which

rear up at the thundery cloudbanks of late afternoon, to see beyond the high-walled mansions and the people sleeping rough, who live without walls. Because what else can you do, but learn to *see*?

### Missing Brazil

I will not head for Brazil again,  
fly over those steaming-kettle clouds  
in a plane nosing south of the equator,  
passing Rio, over sand-furred, blonde beaches,

nor see the cloud-scraping apartments  
of São Paulo, or drive past  
the politician's high compound.  
I will not walk through Cracolândia,

witness tiny women with thin scarves  
wrapped around acorn breasts,  
who sell themselves to anyone,  
people sprawled beneath a canopy of Ficus trees

as the daytime world rustles, hustles  
and they rest with watchful shut eyes.  
Street corners, cafes,  
the smoulder of thick coffee

as I drift, shops where women  
consider skirt lengths and décolletage,  
my life a half-ignited flame,  
treated like a casual gift.

Fallen fruits from a Clown fig tree  
remind me, dust on streets,  
couples tucked limb on limb on benches  
in broad parks, those green-lit awnings

overhanging a restaurant  
where I ate alone during a torrential storm  
(I photographed the empty chair opposite,  
sent it home).

Not lonely, just alone,  
and everything richer than before,  
ablaze in the rain. Now, I mourn:  
those days are done.

I will not drift again  
beneath steaming-kettle clouds,  
never travel so far again,  
learn so much, so little.

[https://podcasts.apple.com/ar/podcast/sunday-miscellany/  
id215663942?i=1000530975041](https://podcasts.apple.com/ar/podcast/sunday-miscellany/id215663942?i=1000530975041)

# UMA BREVE PASSAGEM POR SÃO PAULO<sup>1</sup>

*Mary O'Donnell*

As pessoas sempre viajam em busca de beleza – seja qual for a maneira como a veem –, em busca de novidade ou de emoção. São Paulo não é, de forma alguma, uma cidade bonita. É muito mais do que isso; umidade e calor, como uma sopa espessa; é uma luta até que se tenha a sensação de tranquilidade. Três semanas no Brasil, ministrando aulas na Universidade de São Paulo. Os alunos, curiosos diante de uma estrangeira, entendem a situação quando a veem enxugar a testa em sala de aula, enquanto ela lhes conta a história da literatura irlandesa do início do século vinte até os tempos atuais – e carrega uma garrafinha de água por toda parte.

No decorrer desses dias tropicais, você se pergunta como uma cidade do tamanho de São Paulo,

---

<sup>1</sup> Programa “Sunday Miscellany”, da RTÉ Radio 1 (Irlanda), de 25 de julho de 2021.

e que recebeu esse nome em homenagem a São Paulo de Tarso, se expandiu a partir de sua primeira colonização portuguesa até formar o impressionante e infindável corpo urbano que parece estender-se ininterruptamente, como a distância entre Dublin e Galway. Você percebe que pode descrever esse lugar de muitas maneiras: tropical, diverso, feio e, ainda assim, bonito; brasileiro e, ainda assim, multirracial; rico e, ainda assim, pobre – e muito mais, além disso.

Você tem três portões principais para qualquer cidade nova: fazer algumas corridas de táxi, visitar a galeria de arte e depois andar pelas ruas. Essa é uma rota testada e confiável para descobertas, como sempre; não há motivo para decepções. Quanto ao *front* político, você aprende que todos os motoristas de táxi, sobretudo os mais jovens, aprovam o presidente Jair Bolsonaro. Você decide seguir na direção de uma galeria de arte.

Porém, no caminho para o Museu de Arte da Avenida Paulista, você é apanhada de surpresa por uma sessão de aula de zumba improvisada do lado de fora de um *shopping centre*. É tentador; você quer se juntar ao grupo, mas se controla, voltando rapidamente à realidade. Continua a caminhar, tropeça e cai batendo o rosto no chão em uma feira e fica surpresa ao ver quão preocupadas as pessoas ficam quando elas resgatam você de um quase desastre e tentam lhe devolver a

dignidade, a bolsa e a sandália, que escorregou de seu pé direito.

Finalmente, o museu à vista – uma das referências em arquitetura de concreto e vidro em São Paulo, cuja construção foi concluída em 1968. Juntamente com escolas europeias e inglesas, ele abriga uma coleção chamada *Brasil e as Américas*. Em fileiras, em vez de estarem à mostra nas paredes; as coleções pendem do teto; assim, há uma sensação de movimento constante quando os visitantes circulam ao redor dos quadros, que incluem Diego Rivera, Alfredo Volpi e aquele no qual você tem mais interesse: o trabalho de Candido Portinari, que morreu em 1962.

Os quadros modernistas de Portinari retratam a gente brasileira e suas atividades, gente com mãos e pés enormes, que revelam o destemor de trabalho árduo. Ele reage a colhedores de café e cacau, a gente comum que luta pela sobrevivência. As próprias origens do artista não foram privilegiadas, e sua obra é prova dessa realidade. “Sou filho da terra vermelha”, ele comentou certa vez; “decidi pintar a realidade brasileira nua e crua como ela é.”

Entretanto, seu quadro *Guerra e Paz*, agora instalado no prédio da Assembleia Geral da ONU em Nova York, foi criado em resposta à Segunda Guerra Mundial e consiste de dois murais retratando o espectro de horrores que mudaram vidas para sempre. O uso que ele faz de tons de azul no mural *Guerra* contrasta com os tons mais leves de amarelo do mural *Paz*. Sempre

consciente da mistura de etnias que viviam no Brasil, ele tentou através de sua obra conectar diferentes grupos raciais, e hoje essa revelação do submundo da riqueza, da pobreza e do apoucamento permanece seu legado.

Muito antes de Portinari, o Brasil já havia sido retratado de outra forma, com imparcialidade e real interesse intelectual. As imagens dos naturalistas alemães Johann Baptist von Spix e Karl Friedrich von Martius estão à mostra na Universidade de São Paulo. Quão inteiramente irresistível a América do Sul deve ter parecido a esses jovens e entusiasmados empiristas determinados a registrar a flora brasileira! Os dois naturalistas e seu grupo (compondo o séquito matrimonial da Arquiduquesa Leopoldina, da Áustria, e Dom Pedro de Alcântara, futuro Imperador do Brasil) partiram de Trieste no dia 10 de abril de 1817 e passaram os dois anos seguintes aventurando-se por milhares de milhas no mais inóspito território, coletando espécimes de plantas e também, significativamente, desenhando-as com precisão e habilidade. Essa obra, que marcou uma época, foi finalmente registrada em 1827 no livro de Martius, *Reise in Brasilien*, ou *Viagens pelo Brasil*. Antes disso, em 1820, ele havia entregado uma coleção de 6.500 espécies de plantas ao Munich Herbarium [Herbário de Munique].

Nas ruas, o idealismo e a iniciativa científica desses dois cientistas inevitavelmente deram lugar à avidez pela sobrevivência. Todo mundo, aparentemente,

está trabalhando ou, pelo menos, tentando trabalhar no Brasil. As ruas estão cobertas de barracas cujos donos vendem mercadorias idênticas – os colares e joias, lenços e bolsas que ligam o mundo globalizado em uma rele permuta estética. Você fica ofegante caminhando na umidade, e se o caminho de volta ao hotel é íngreme demais, você recorre a um táxi. Ninguém vem incomodá-lo. Depois de alguns dias, você se sente tão seguro quanto se sentiria em qualquer outro lugar, apesar de todas as melodramáticas advertências sobre São Paulo, seja nas ruas ou no grande parque urbano, o Parque Ibirapuera.

Como eu disse antes, São Paulo não é bonita. É uma experiência que exige um pouco de recalibragem pessoal, porque é uma cidade que guarda o mistério de um quadro expressionista salpicado de uma cor e uma textura aos quais se é forçado a retornar para *realmente* vê-la. Isso é o que você espera fazer: retornar e ver para além das favelas nas encostas, favelas densamente povoadas com suas antenas parabólicas, para ver além dos blocos de apartamentos nos altos edifícios dos mais ricos, que se erguem contra um mar de nuvens ao cair da tarde, para ver além das mansões protegidas por altos muros e gente dormindo ao relento – os que vivem do lado de fora dos muros. Afinal, o que se pode fazer exceto aprender a ver?

## Saudades do Brasil

Não voltarei ao Brasil,  
não voarei acima daquelas nuvens carregadas de vapor,  
dentro de um avião a caminho do sul do equador,  
passando pelo Rio, sobre praias forradas de areias claras e macias,

não verei os apartamentos que tocam nuvens  
em São Paulo, nem passarei diante  
do condomínio fechado do político.  
Não passarei pela Cracolândia,

Não verei minúsculas mulheres com lenços surrados  
envolvendo os seios – semelhantes a boletas de um carvalho;  
que se vendem a qualquer um,  
escarranchadas à sombra de um *Ficus*

à medida que o mundo se agita e se apressa durante o dia  
e elas repousam com olhos fechados, porém vigilantes.  
Esquinas, cafés,  
café espesso mantido em fogo lento

enquanto perambulo; lojas onde mulheres  
examinam comprimentos de saias e decotes,  
minha vida – uma chama semiacesa  
tratada como um presente fortuito.

Frutos caídos de uma figueira-palhaço,  
me lembram, poeira nas ruas,  
casais se arrochando nos bancos  
de parques amplos, aqueles toldos verdes acesos

pairando sobre um restaurante  
onde comi sozinha durante uma chuva torrencial  
(fotografei a cadeira vazia à minha frente  
e a enviei à minha família).

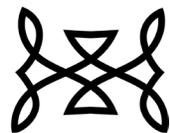
Não solitária, apenas sozinha,  
e tudo mais valioso do que antes,  
resplandecente na chuva. Agora, lamento:  
aqueles dias se foram.

Não irei mais perambular  
sob nuvens carregadas de vapor  
não irei mais viajar para tão longe,  
nem aprender tanto, tão pouco.

*Trad. Alzira L.V. Allegro*



## II





FRANK MCGUINNESS RECREATES  
*THE STRONGER*, BY STRINDBERG, IN  
BEWLEY'S CAFÉ

*Munira H. Mutran*

My title suggests the acculturation process that took place when Frank McGuinness, an Irish playwright, borrowed a short play from a Swedish author, and had it produced – not in a theatre, but in the well-known café in Dublin's Grafton Street. The change of scene determines one of the multiple interpretations which such a short play reveals.

However, before discussing the intertextual process, it is important to insert *The Stronger* in the context of the life and work of August Strindberg, whose relevance is pointed out by Peter Szondi, who states that with him “begins what later was known as ‘dramaturgy of the self’ and which would define for decades the configuration of dramatic literature.” (Szondi 53, my translation). Along with Tchekhov and Ibsen, Strindberg

contributed to the creation of the modern tradition in the twentieth century drama, a tradition which inspired contemporary dramaturgy and gave it new directions.

If it is a consensus that Strindberg's dramaturgy is essential for contemporary drama, we feel tempted to ask which features of his work have motivated the changes in the new productions. Would one of these features be the "dramaturgy of the self"? Would it be the adoption of diverse aesthetics beginning with the naturalism of *The Father* (with a preface by Zola), reaching the dreamlike drama? Or would it even be chamber music transported into "chamber plays"? Or because some of his plays were considered forerunners of Expressionism or even of the Theatre of the Absurd?

Pointing out the relevance of Strindberg's work from the nineteenth century on seems redundant; nevertheless, the reception of his plays by his contemporaries was very negative. Thus, for instance, at the height of Modernism in Paris, when Artaud produced Strindberg's *A Dream Play* in 1928, the play roused rather violent responses. At present, however, the opposite occurs: critics have revered "the most modern of all the moderns", for, by representing life on the stage, Strindberg reflects on human relationships through a new form and new content.

In Brazil, the diffusion of his innovative work owes a lot to Eduardo Tolentino, who produced and directed *Comrades* (2003), *Pariah* (2007), *Creditors* (2011), *Miss Julie* (2013), *Playing with Fire* (2020) and, recently, *The*

*Stronger*, the latter in a brilliant performance by Clara Carvalho and Sandra Corveloni, of Grupo Tapa.

As I believe that the Swedish author's world view bears a close relationship with his life, some of his autobiographical data must be mentioned: his unhappy childhood, the difficulties he went through in his studies, the fact that many times he moved from one country to another, his failed marriages and his crises of madness – all of these can explain and perhaps determine what he produced as a painter, photographer, short story writer and novelist, poet and journalist, but, above all, as a dramatist. By mentioning so many activities, we cannot fail to remember his relevant essays, letters and prefaces of both documentary and literary value. His Preface to *Miss Julie* provides a good illustration to his role as a critic, when he discusses the transition from naturalism to new literary aesthetics; it is there that he notes that the drama crisis was happening in Europe, because, he states, “we have not been successful in trying to adapt the new forms to new contents and, then, the old bottles exploded when the new wine was poured into them” (Brandt 90, my translation).

From the extraordinary experimentation promoted by Strindberg in his plays, nine are to be highlighted – those short one-act plays written between 1888 and 1892. *The Stronger*, the first one categorized in the modality called “fifteen-minute play”, most likely inspired Beckett to create his short plays, such

as *Rockaby* or *Come and Go*, the subtitle of which is “dramaticule.” According to Strindberg, in this modality, the action is reduced to one single scene, with two characters, a short storyline, and a heightened tension resulting in a “battle of brains”, “a struggle between souls”, his favourite themes.

These and other details about *The Stronger* can reveal the reason why in 2000 Frank McGuinness would see in that play great significance for the present times. Such a view is supported by the statement made by Norwegian playwright Cecilie Løveid: “he [Strindberg] was ahead of the others. He thought more like us today” (qtd. in Martin 2).

Along with his vast creative work, Frank McGuinness has kept for decades an engagement with the European tradition, devoting himself to interpreting and rewriting, according to him, “the key authors” of European drama, such as Lorca, Tchekhov, Ibsen, Brecht, Sophocles, Strindberg, and others. For him, such cultural encounters enhance the greatness of the source and pose a challenge for the contemporary dramatist. In several interviews, McGuinness has explained his intertextual practice and what purpose it serves.

In my view, McGuinness’ choice of *The Stronger* is connected with a process in which he actively participates, that is, the circulation of ideas in time and space; through his personal reading, he portrays Ireland by transposing to our current time the “battle of brains”, the “struggle of souls”, and the “psychic murder”,

recurring themes in Strindberg's work, and with which McGuinness has strong affinity. By placing the conflict of *The Stronger* in Dublin's Grafton Street, McGuinness avails himself of the process of translocation by using "Hiberno-English", the English spoken in Ireland; however, as is his wont, he is faithful to the "spirit" of the source text. This makes me think that the Irish playwright did not transform Strindberg's play, neither did he risk a different interpretation, nor even submitted it to a process of transculturation and transcreation.

The outcome, however, offers new meanings to the reader/spectator, although almost everything bears resemblance to the source. As we know, interpretations are never static; they are dynamic because they change with time and according to space, a typical feature of the classics. For instance, the enigmatic title of the play raises questions and interpretations. In fact, Strindberg explained in letters and essays the ambiguity of the title: sometimes he stated that Madam X was the stronger, and why; other times he disdained such an idea, which led critics to consider him incoherent, when, as a matter of fact, numerous possibilities could be explored. Thus, my hypothesis would be that the stronger is the husband, who, despite being absent, is the absolute master of the emotional and mental life and well-being of the two women, whose lives find in him their *raison d'être*.

## Works Cited

- Brandt, George W. *Modern Theories of Drama and Theatre, 1840-1990*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- McGuinness, Frank. *Miss Julie and The Stronger*. New Versions by Frank McGuinness. London: Faber and Faber, 2000.
- Martin, Joe. Introduction: Strindberg – a revaluation. In *Strindberg - Other Sides*. New York: Peter Lang, 1997.
- Strindberg, August. *Other Sides - Seven Plays (The Ghost Sonata, The Pelican, Carl XII, The Dance of Death, The Stronger, Pariah, Simoon)*. Translated and Introduced by Joe Martin. New York: Peter Lang, 1997.
- \_\_\_\_\_. Preface to *Miss Julie*. In: Brandt, George. *Modern Theories of Drama and Theatre, 1840-1990*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Szondi, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. 1880-1950. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

# FRANK MCGUINNESS RECRIA A *MAIS FORTE*, DE STRINDBERG, NO BEWLEY'S CAFÉ

*Munira H. Mutran*

Meu título sugere o processo de aculturação ocorrido quando Frank McGuinness, dramaturgo irlandês, tomou de empréstimo uma peça curta do autor sueco, e a colocou no palco; não em um teatro, mas no conhecido café da Grafton Street. A mudança de cenário determina uma das múltiplas interpretações que tão breve peça suscita.

Antes, porém, de discutir o processo intertextual, é preciso inserir *A Mais Forte* no contexto da vida e obra de August Strindberg, cuja importância é salientada por Peter Szondi ao afirmar que, com ele, “inicia-se o que mais tarde levará o nome de ‘dramaturgia do eu’ e definirá por décadas o quadro da literatura dramática” (Szondi 53). Juntamente com Tchekhov e Ibsen, Strindberg contribuiu para a criação da tradição moderna do teatro do século vinte, tradição

que inspirou o teatro contemporâneo e lhe deu novos rumos.

Se é consenso que a dramaturgia de Strindberg é essencial para o drama contemporâneo, somos tentados a perguntar quais características de sua obra motivaram as mudanças das novas produções. Seria uma delas a “dramaturgia do eu”? Seria a adoção de variadas estéticas que partem do naturalismo de *O Pai* (com prefácio de Zola), chegando ao drama onírico? Ou seria a música de câmara transportada para a “chamber play”? Ou porque algumas de suas peças foram consideradas precursoras do Expressionismo ou mesmo Teatro do Absurdo?

Assinalar o valor da obra de Strindberg a partir do século dezenove parece redundante; no entanto, a recepção de suas peças por seus contemporâneos foi muito negativa. Assim, por exemplo, no auge do Modernismo em Paris, quando Artaud produziu *O Sonho* em 1928, a peça despertou reações bastante violentas. Atualmente, porém, ocorre o oposto – a crítica cultua “o mais moderno de todos os modernos” porque, ao representar a vida no palco, Strindberg reflete sobre as relações humanas por meio de nova forma e novo conteúdo.

No Brasil, a divulgação de sua obra inovadora deve muito a Eduardo Tolentino, que produziu e dirigiu *Camaraagem* (2003), *O Pária* (2007), *Credores* (2011), *Senhorita Júlia* (2013), *Brincando com Fogo* (2020) e, recentemente, *A Mais Forte*, brilhante interpretação do

Grupo Tapa com as atrizes Clara Carvalho e Sandra Corveloni.

Como acredito que a visão de mundo do autor sueco tem íntima relação com sua vida, alguns de seus dados autobiográficos devem ser mencionados: a infância infeliz, as dificuldades nos estudos, as inúmeras mudanças de um país para outro, os casamentos fracassados e suas crises de loucura podem explicar e talvez determinar o que produziu como pintor, fotógrafo, contista e romancista, poeta e jornalista, mas, acima de tudo, como dramaturgo. Ao mencionar tantas atividades, não se pode esquecer seus relevantes ensaios, cartas e prefácios de valor documental e literário. Seu prefácio a *Senhorita Júlia* ilustra bem seu papel de crítico ao discutir a transição do naturalismo para novas estéticas literárias; é ali que ele constata que a crise do drama estava acontecendo na Europa porque, porque, afirma ele, “não fomos bem sucedidos ao tentar adaptar as velhas fôrmas para novos conteúdos e, então, as velhas garrafas explodiram quando o novo vinho foi nelas colocado” (Brandt 90).

Da extraordinária experimentação de suas peças, escritas no período entre 1888 e 1892, destacam-se aquelas de um ato. *A Mais Forte*, a primeira da modalidade denominada “peça de um quarto de hora”, provavelmente inspirou Beckett a criar suas peças curtas como *Rockaby* ou *Come and Go*, cujo subtítulo é “dramaticule”. Segundo Strindberg, nessa modalidade, a ação se reduz a uma única cena, com

duas personagens, pouco enredo e aguda tensão em “uma batalha dos cérebros”, “uma luta entre almas”, seus temas favoritos.

Esses e outros dados sobre *A Mais Forte* podem revelar a razão pela qual em 2000 Frank McGuinness veria em *The Stronger* grande significado para os dias de hoje. Tal ideia se apoia na afirmação da dramaturga norueguesa Cecilie Løveid: “ele [Strindberg] estava à frente dos outros. Ele pensava como nós hoje” (*apud* Martin 2).

A par de sua vasta obra criativa, Frank McGuinness mantém há décadas um namoro com a tradição europeia, dedicando-se a interpretar e reescrever, segundo ele, “os autores chave” do teatro europeu como Lorca, Tchekhov, Ibsen, Brecht, Sófocles, Strindberg e outros. Para ele, tais encontros culturais realçam a grandeza da fonte e oferecem um desafio para o dramaturgo contemporâneo. Em várias entrevistas, McGuinness explicou sua prática intertextual e para que ela serve.

Sua escolha de *A Mais Forte* relaciona-se, a meu ver, com um processo do qual ele participa ativamente, ou seja, o de circulação de ideias no tempo e no espaço; com sua leitura pessoal, McGuinness retrata a Irlanda ao transpor para os dias de hoje “a luta de cérebros”, “a luta de almas” e o “assassinato psíquico”, temas muito presentes nas obras de Strindberg e com os quais ele tem grande afinidade. Quando coloca o conflito de *A Mais Forte* em Dublin, na Grafton Street, McGuinness

lança mão do processo de translocação com o uso do “hiberno-English”, inglês falado na Irlanda; no entanto, como é seu costume, ele censura “o espírito” do texto-fonte. Isso me leva a pensar que o dramaturgo irlandês não chegou a transformar a peça de Strindberg, nem arriscou uma diferente interpretação ou a submeteu a um processo de transculturação e transcrição.

O resultado, entretanto, propõe novos significados para o leitor/espectador, embora quase tudo seja igual ao texto-fonte. Como sabemos, interpretações não são estáticas, mas dinâmicas, porque mudam com o tempo e conforme o espaço, uma característica dos clássicos. Por exemplo, o enigmático título da peça gera perguntas e interpretações. O próprio Strindberg preocupou-se em explicar, em cartas e ensaios, a ambiguidade do título: às vezes afirmava que Madame X era *A Mais Forte* e por quê; outras vezes, desdenhava de tal ideia, o que levou a crítica a chamá-lo de incoerente, quando, na verdade, múltiplas possibilidades podem ser exploradas. Assim, minha hipótese seria que o marido ausente é o mais forte; ele é senhor absoluto da vida emocional, mental e do bem-estar das duas mulheres, cujas vidas nele encontram sua razão de ser.

## Referências

- Brandt, George W. *Modern Theories of Drama and Theatre, 1840-1990*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- McGuinness, Frank. *Miss Julie and The Stronger*. New Versions by Frank McGuinness. London: Faber and Faber, 2000.

Martin, Joe. Introduction: Strindberg – a reevaluation. In *Strindberg - Other Sides*. New York: Peter Lang, 1997.

Strindberg, August. *Other Sides - Seven Plays (The Ghost Sonata, The Pelican, Carl XII, The Dance of Death, The Stronger, Pariah, Simoon)*. Translated and Introduced by Joe Martin. New York: Peter Lang, 1997.

\_\_\_\_\_ Preface to *Miss Julie*. In: Brandt, George. *Modern Theories of Drama and Theatre, 1840-1990*.

Szondi, Peter. *Teoria do Drama Moderno. 1880-1950*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

# REVISITING *THE STRONGER*, BY STRINDBERG

*Eduardo Tolentino*

Though I have not been to Ireland, I have always been absolutely fascinated by Irish literature and drama. I usually say that the Irish are the “mineiros”<sup>1</sup> of Europe: they have a specially imaginative capacity for description; I do not know whether it is because of the Irish topography or whether it is for the Celtic past blended with this cultural aspect. Just like our “mineiros”, the Irish have great writers. And – after learning with Munira – I would say it is really interesting to see how successfully they have adapted great authors of the nineteenth century and have rendered new readings of plays by Tchekhov, Ibsen, and Strindberg. What allows for that blending is indeed a curious thing.

Whereas Ibsen is the finest expression of the nineteenth century, Strindberg represents the twentieth

---

<sup>1</sup> The term “mineiros” refers to people born in the State of Minas Gerais, where many great Brazilian writers have come from.

century drama. Strindberg goes through all the phases – romanticism, the nordic sagas, naturalism, realism, symbolism in its final period; and it is this very symbolism that spills over the twentieth century.

Tchekhov, who I consider the greatest playwright of all, is an author who attains the quintessence of a type of drama which has been deeply influential, but those on whom Tchekhov exerted influence are always inferior to him; they are short of what he wrote. Strindberg, however, opens the doors to what the whole contemporary dramatic arts would become. Munira mentioned Beckett, and I would also mention Pinter: the power games which Strindberg proposes are the basis for Pinter's plays; and I could even say something about Albee, the American dramatist. The war to find who is the stronger is present all the time in his plays.

As Munira has commented, my first theatrical production of a play by Strindberg was *Comrades*, which we titled *Camaradagem* [Camaraderie], because most people thought that *Comrades* contained some connotation of political affiliation, but not in the sense Strindberg attributed to his play, which is that of partnership in an open marriage, where both are partners rather than spouses. Clara Carvalho had a brilliant performance in this stage production – she and Brian Penido Ross, performing an old couple in opposition to the young couple. This, in my view, was one of the unforgettable scenes of the TAPA theatre group – the scene they perform in the party.

One of the characteristics which takes me to Strindberg is precisely that of the short play, the concise play, with few characters – the chamber play. Strindberg introduces this format – one of his innovations. Musset had already done that previously, but they were almost proverbs put on stage and thus were not considered full drama. Strindberg deals with short plays in a brilliant and concise manner. He used to say that if he had a joint of meat, he would be interested in the heart of the meat and not in what was around it, which generates a lot of difficulty, because if you follow the cause-and-effect naturalist pattern so recurrently present in Ibsen's work, the plays would lose their meaning.

Brian Penido Ross, one of the TAPA actors, would say: "If I didn't know it was by Strindberg, I'd say it is a poorly written play", because it contradicts precisely the well-made play, the play in which someone says "Come in. Have a seat", and that person seats; "Now you can talk", and the person talks. People come in out of the blue, from anywhere and start having an existence. This is really curious, very interesting, very challenging, because Strindberg takes away the naturalist aspect from drama. *The Father* still retains some naturalist traits as far as theme is concerned. but it sounds like the model adopted by Antoine in France, which Strindberg tried to follow, because he wanted to have his plays produced by Antoine, the father of realism on stage. He is always a *malgré lui* realist; he does not succeed in being a fully genuine naturalist.

In *Miss Julie* there is a dancing scene pantomime; here he starts breaking this naturalist aspect, despite defending in his preface that the stage should be three-dimensional rather than in a large painted screen. He established a dynamics that embraces modern naturalist traits, but he denies them in drama. You will never make Strindberg follow the pattern of an entirely naturalist play.

In the case of *The Stronger*, as Munira has interestingly pointed out when we had a talk, in both the Swedish and English language, there is only one definite article to indicate the genders – he, she, and it; thus the title points to “someone stronger”, and perhaps in this play it may refer to one of the two characters, or it may refer to the absent man, the male figure that is not present. Who is the stronger? These are questions which in Strindberg’s drama are never defined in the text; they are questions open to the audience. This play, in particular, was written for Siri von Essen, his ex-wife, and for her lover– the daughter of Georg Brandt, the philosopher – with whom they lived a sort of *ménage à trois*. By the way, Clara Carvalho, who can talk about this, performed a play called *The Night of the Tribades* [tribades as synonymous with “lesbian”], where Olof Enquist, a great contemporary author, successor of Strindberg, in the middle of this story, approaches this relationship and shows these two women in a bar, which is how we end our production and when the play would begin.

Talking more specifically about the staging of *The Stronger*, what struck me the most was this big question: who is this woman that does not speak? So I worked on the idea that Amélie, miss Y – the one who does not speak – is, in fact, an actress who is studying the role of Madame X in the dressing room, when she “receives the incorporation” of the character. In order to make this game even more blended, I feel that if it were made simply as it had been written, in a café it would show traits of a nineteenth century play.

That is the big issue raised by Strindberg – and Pirandello as well. Both write about very modern things for drama that was not modern; therefore, at times some codes are present. In *Pariah*, for instance, there is a very realistic scenography which is better assessed when it is put in a more abstract field for a contemporary reading.

In the productions that I have made of Strindberg’s plays, I have never left them in the nineteenth century and neither in the twentieth century. I have set them in some indefinite time where people could have this dreamlike zone, this zone where, for instance in *Camaraderie*, which was the first play, everybody was dressed more or less as if it were the entrance to a silent movie, the protagonist being more or less like Marlene Dietrich, like Gabrielle Colette – women who were transfigured into male figures, but far from our times. They are neither in Strindberg’s time of writing and neither in our time, but rather in a fiction time. I think that the big issue in Strindberg’s work is fiction. Some

features we have given these two women, suggesting a quasi-homoaffectivity, is a trait that Ingmar Bergman also explores when he resorts to this play as an inspiration to make his film *Persona*, and puts these two women in physical proximity which can be riddled with homoeroticism and also blended into one another.

Thus, all these things we are opening up here are aspects which lead to Strindberg's contemporaneity. The audience has to complete with their own reading of the world; they have to complete what somehow is not fully clear. We drop some hints leaving room for the spectators to create their own view; not their interpretation, but their world view, as if they were reading the *I Ching* and as if the *I Ching* opened for them the doors to their unconscious.

When Bergman was producing Ibsen, he made lots of cuts; he cut precisely these features. I mean, Ibsen comes to deeper places than Strindberg does, but the play is too furnished, too much contrived. It is necessary to cut it so as to leave more empty spaces, which is what Tchekhov himself used to say. The world is not like the one Ibsen made. We awake in bad humour without knowing why, and Ibsen always explains why; he usually provides cause and effect.

Just to close these reflections, I think there is a very important aspect to be considered, and it refers to the huge difference between Strindberg and Ibsen, the two Nordic authors. I have never seen anyone broaching this issue, but for sure it must have approached. The

difference between Strindberg's and Ibsen's world is that Ibsen's, a realist, is a world which starts with *Pillars of Society* and moves on to *A Doll's House*; his is a world that approaches the bourgeois society – from the *petit bourgeois* to the *haute bourgeoisie*; from the bank clerk to the big financier. So, Ibsen's approach is about the bourgeoisie.

Strindberg's approach, on the other hand, is about bohemia. Strindberg's characters are actors, actresses, writers, poets, painters. This results in a completely different reading. They are people connected to the bourgeoisie, but they are marginal figures. They are people connected to the arts. That, perhaps, shows us the big difference between each other's work, irrespective of their personal biography. Which setting does Ibsen put his characters in? In the living room. Which setting does Strindberg put his in? In this world, which is already a studio-room, a theatre dressing room – in this world that is not restricted to the four-wall bourgeois room. Having absorbed Kierkegaard's views, Strindberg will exert a major influence on Sartre, who closes *Huis Clos* in the same way as Strindberg closes *The Dance of Death*. And we could go on, by mentioning his direct influence on the Theatre of the Absurd, besides the Expressionism, for as a translator of Kierkegaard's work, Strindberg ends up by opening the doors to the Existentialism which Sartre and Camus will later develop in their plays.



# REVISITANDO *A MAIS FORTE*, DE STRINDBERG

*Eduardo Tolentino*

Apesar de não conhecer a Irlanda, tenho um fascínio muito grande pela literatura e a dramaturgia irlandesas. Costumo dizer que os irlandeses são os mineiros da Europa: eles têm uma capacidade imaginativa de descrição, não sei se pela topografia, não sei se pelo passado celta misturado com essa fusão cultural. São grandes escritores, assim como os nossos mineiros. E é muito curioso, aprendendo com Munira, ver como eles adaptaram esses grandes autores do século XIX, fazendo novas leituras de Tchecov, de Ibsen e de Strindberg. É muito curioso isso e o que permite essa fusão.

Falando um pouco de Strindberg, eu poderia dizer que ele é a representação do século vinte, porque Ibsen é a mais pura expressão do século dezanove, passa por todas as fases, o romantismo, as sagas nórdicas, o naturalismo, o realismo, o simbolismo no final. Esse simbolismo é que respinga no século vinte.

Tchekhov, que para mim é o maior de todos, é um autor que chega à quintessência de um tipo de dramaturgia que gera influências, mas seus influenciados são sempre inferiores a ele, ficam aquém dele. Já Strindberg abre as portas do que seria toda a dramaturgia contemporânea. Munira citou Beckett, e eu citaria Pinter também: os jogos de poder que Strindberg coloca são a base da dramaturgia pinteriana, e eu poderia dizer até um pouco da de Albee, o americano. A guerra de quem é mais forte está presente o tempo inteiro.

Como Munira comentou, minha primeira montagem de Strindberg foi “Camaradas”, à qual demos o título de “Camaradagem” porque as pessoas achavam que havia uma conotação de filiação política, e não o sentido que Strindberg atribuía à peça, que é o de parceria num casamento aberto, em que os dois são mais parceiros do que cônjuges. Clara Carvalho tinha um trabalho brilhante nessa montagem, ela e Brian Penido Ross fazendo um velho casal que se contrapunha ao jovem casal. Essa foi uma das cenas inesquecíveis, eu acho, da história do TAPA, a cena deles na festa.

Uma das características que me leva muito a Strindberg é exatamente a da peça curta, a peça concisa, de poucos personagens, a peça de câmara. Ele instaura esse modelo, é uma das inovações que ele faz. Musset tinha feito isso anteriormente, mas eram quase que provérbios colocados em cena, não chegavam a ser uma dramaturgia completa. Strindberg trabalha a peça curta com brilhantismo, com concisão. Ele dizia

que se ele pegasse um pedaço de carne, ele se interessaria pelo coração da carne, e não pelo que estava em volta dela, o que gera uma grande dificuldade, porque se você segue o modelo naturalista de causa e efeito, tão presente na dramaturgia de Ibsen, as peças ficam sem sentido.

Brian Penido Ross, um dos atores do TAPA, dizia: “se eu não soubesse que era de Strindberg, eu diria que é uma peça mal escrita”, porque ela nega exatamente a peça bem feita, a peça em que a pessoa diz “entre, sente-se” e a pessoa senta, “agora fale”, e a pessoa fala. As pessoas entram do nada, de qualquer lugar, e começam a ter uma existência. Isso é muito curioso, muito interessante, muito desafiante, porque ele tira o teatro de todo o seu aspecto naturalista. “O pai” ainda mantém alguns traços naturalistas na sua temática, mas soa como modelo adotado por Antoine na França, que Strindberg tenta seguir por querer ser montado por Antoine, pai do realismo em cena. Ele é sempre um realista *malgré lui*: não consegue ser um naturalista completo.

Em *Senhorita Júlia* há uma cena de pantomima, de dança, ele já vai quebrando esse aspecto naturalista, apesar de em seu prefácio ele brigar para que o cenário seja em três dimensões, e não em telão pintado. Ele estabelece uma dinâmica que adota traços modernos de naturalismo, mas ele os nega na dramaturgia. Você não consegue nunca fazer o Strindberg seguindo um modelo de uma peça inteiramente naturalista.

No caso de *A Mais Forte*, como Munira muito bem observou no dia em que conversamos, a língua sueca, assim como a inglesa, tem apenas um artigo definido para definir os gêneros. Então o título sugere “alguém mais forte”, e talvez, nesta peça, pode referir-se a uma das duas personagens, ou pode referir-se ao homem que não está presente, à figura masculina que não está presente. Quem é mais forte? São perguntas que na dramaturgia de Strindberg nunca se definem no texto, são perguntas abertas para quem assiste. Essa peça, particularmente, ele escreve para a Siri von Essen, sua ex mulher, e para a amante dela, filha de Georg Brandt, o filósofo, com quem eles viveram uma espécie de *ménage à trois*. Aliás, Clara Carvalho fez uma peça, e ela pode falar sobre isso, chamada “A noite das tríbadés” (tríbadés: um sinônimo seria “lésbicas”), em que Olaf Enquist, um grande autor contemporâneo, herdeiro de Strindberg no meio dessa história, aborda essa relação e coloca essas duas mulheres num bar, que é como a gente termina a nossa montagem, e quando começaria a peça.

Falando especificamente da encenação de *A Mais Forte*, o que me bateu sobretudo foi essa grande questão: quem é essa mulher que não fala? Então, trabalhei a ideia de que Amélie, a senhorita Y, a que não fala, na verdade é uma atriz que está estudando o papel de Madame X num camarim, quando “recebe a incorporação” da personagem. Para esse jogo ficar mais fundido, eu sinto que, feita simplesmente tal qual

escrita, num café, ela soaria como uma peça com traços do século dezenove.

Essa é a grande questão de Strindberg e de Pirandello também: eles escrevem coisas muito modernas para um teatro que não era moderno, então às vezes existem códigos presentes. Em *O Pária*, por exemplo, existe uma cenografia muito realista que se dimensiona melhor quando colocada num campo mais abstrato para uma leitura contemporânea.

As montagens que eu fiz de Strindberg, eu nunca as deixei no século dezenove, mas também não no século vinte e um. Coloquei-as em algum tempo indefinido onde a gente pudesse ter esta zona onírica, esta zona em que, por exemplo em *Camaradagem*, que foi a primeira peça, a gente vestiu todo mundo um pouco como se fosse a entrada do cinema mudo, a protagonista um pouco como Marlene Dietrich, como Gabrielle Colette, mulheres que se transfiguraram em figuras masculinas, mas fora do nosso tempo. Não estão nem no tempo em que Strindberg escreveu e nem no nosso tempo, e sim num tempo de ficção. Eu acho que a grande questão de Strindberg é a ficção. Alguns traços que a gente colocou dessas duas mulheres, numa quase homoafetividade, é um traço que também Ingmar Bergman explora quando se inspira nesta peça para fazer *Persona*, e coloca essas duas mulheres numa proximidade física que tanto pode ser crivada de homoerotismo, mas que também pode fundir uma na outra.

Então, todas essas coisas que a gente está abrindo aqui são traços que levam à contemporaneidade de Strindberg. O espectador tem que completar com a sua leitura de mundo, completar o que de alguma maneira não é completamente claro. A gente sugere alguma coisa, dando margem para que o espectador possa criar a sua visão; não a sua interpretação, mas a sua visão, como se ele estivesse lendo o *I Ching*, e o *I Ching* abrisse para ele as portas do seu inconsciente.

Bergman, quando montava Ibsen, cortava muito; cortava exatamente esses traços. Quer dizer, Ibsen chega a lugares mais profundos do que Strindberg, mas a peça é mobiliada demais, arquitetada demais. É preciso cortá-la para deixar mais vácuos. O próprio Tchekhov dizia isso. O mundo não é como Ibsen o colocou. A gente acorda de mau humor sem saber por que, e Ibsen explica sempre por que, ele dá sempre a causa e o efeito.

Só para fechar, eu acho que há um traço muito importante a ser colocado, e que trata da diferença brutal entre Strindberg e Ibsen, os dois nórdicos. Não vi ninguém abordando isso, mas devem ter abordado, evidentemente. A diferença entre o mundo de Strindberg e o mundo de Ibsen é que o mundo de Ibsen, realista, é um mundo que começa com *Pilares da Sociedade* e vai até *Casa de Bonecas*; é um mundo que aborda o mundo burguês, desde o pequeno burguês até a alta burguesia, indo do funcionário do banco ao grande financista. Então, a abordagem de Ibsen é sobre a burguesia.

Já a abordagem de Strindberg é sobre a boemia. As personagens de Strindberg são atores, atrizes, escritores, poetas, pintores. Isso resulta numa leitura inteiramente diferente. São pessoas ligadas à burguesia, mas são os marginais da burguesia. São pessoas que estão ligadas à arte. Isso, talvez, nos mostre uma grande diferença entre a obra de um e de outro, independente das biografias pessoais. Qual é a arena em que Ibsen coloca para suas personagens? É a sala de estar. Qual é a arena em que Strindberg coloca as suas? É este mundo, que já é uma sala-ateliê, um camarim de teatro, este mundo que não está preso às quatro paredes burguesas. Há uma profunda influência que, por beber em Kierkegaard, Strindberg vai ter sobre Sartre. Sartre termina *Huis Clos (Entre quatro paredes)* da mesma forma como Strindberg termina *A dança da morte*. E nós continuamos, citando a influência direta, além do absurdo, além do expressionismo, pois ele, sendo um tradutor de Kierkegaard, acaba abrindo as portas do existencialismo tal como vai ser desenvolvido depois por Sartre e Camus em suas dramaturgias.



# READING MCGUINNESS BETWEEN THE LINES

*Eda Nagayama*

The present version of *The Stronger* carries at its core the space-time displacement from the original by the Swedish August Strindberg written at the end of the 19th century, revisited by the Irish Frank McGuinness in 1993, and finally translated into Brazilian Portuguese in 2021. With some familiarity with the text, I wondered about the changes that had been introduced by McGuinness, and even the relevance and receptivity of its plot in which two women meet in a cafe, one being the lover of the other's husband. What kind of dialogue could the play establish with our contemporaneity, the scenario that encompasses feminism, #metoo, families and unions in flexible and wide formats, where conventional marriage is not a regular requirement for social belonging, and informality and divorce are no longer normative taboos?

The changes I ended up finding in McGuinness, as opposed to Charles Wangel's 1923 English version<sup>1</sup>, are quite subtle but very significant, some adaptations to local colors and society, such as from beer to wine, from billiards to poker, but in a more instigating way also very authorial choices. My translation thus pursued to recognize them and, as far as possible, find correspondences in Brazilian Portuguese. Some terms proved to be more challenging, such as “dote” [“... adorável. Um amor”] e “crowing” [“me pavonear”] – the latter not only resonates with Mlle. Y's irrational instincts, a “wounded animal”, as well as with Mme. X's ferocity aiming at lowering the opponent, one with crab's claws, an “evil, sad” [“má, triste”] being that does not read the newspaper but “scavenges” [“vasculha”] while waiting for the dead: “waiting for the dead to drop in front of you, always waiting, waiting” [“esperando que os mortos caiam à sua frente, sempre esperando, esperando”].

In another perspective, the translation of McGuinness' text sought some orality's fluidity, considering the dramatic reading that ended up being made on video due to the restrictions of the pandemic. Thus, I kept the punctuation and the use of short

---

<sup>1</sup> In: *Loving, Pierre. Ten-minute Plays*. New York: Brentano's, 1923. Available at: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4648625/mod\\_resource/content/1/THE%20STRONGER%20-%20one%20act%20play%20by%20Strindberg.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4648625/mod_resource/content/1/THE%20STRONGER%20-%20one%20act%20play%20by%20Strindberg.pdf). Access: May 02 2022.

sentences which impose rhythm and drama, as in the excerpt: “Silent. Sedate. Selfish. Do you notice if it’s day or night? Do you feel if it’s winter or summer? Do you hear if people laugh or cry?” [“Em silêncio. Impassível. Egoísta. Será que você percebe se é dia ou noite? Sente se é verão ou inverno? Ouve se as pessoas riem ou choram?”]. The author’s use of repetitions was also maintained as they add emphasis and sarcasm to this rhythmic density, as in “Who knows, maybe, when push comes to shove (...) Maybe, at this precise moment” [“Quem sabe, talvez, quando a derradeira hora chegar (...) Talvez, nesse exato momento”], and in “You gave and you gave” [“Você só deu e deu”]. But Strindberg’s *Mme. X*, when revisited by McGuinness, adds a layer of irony to the triviality of the cliché, and can even hold a subtle and almost unnoticed lyricism, as when instead of “angry” (Wangel) [“com raiva”], she uses “in pain” [“sofrendo”], when she is able to see in her husband’s mistress not only a wounded but a helpless being: “You’re a lost child. Weak, weak as a baby” [“Você é uma criança perdida. Fraca, fraca como um bebê”].

Under McGuinness, the husband/lover has no name or pet name, and the confront between X and Y can go beyond and reach other dimensions – human, timeless –, in which returning home at the end is not material and physical, nor the return to love the other (“I’ll go home and love him”, in Wangel) [“Vou para casa e amá-lo”], but supposedly a return to love itself (“I’m going home to him now, to love”) [“Agora eu vou

voltar para casa, para ele, para o amor”], a deceitful nod to a primordial state still and always by all of us longed for, transformed into a bitter and sarcastic final response to the wound by betrayal perpetrated.

# MCGUINNESS NAS ENTRELINHAS

*Eda Nagayama*

A presente versão de *The Stronger* traz em seu cerne o deslocamento espaço-temporal, desde o original do sueco August Strindberg de final do século XIX, revisitado pelo irlandês Frank McGuinness em 1993, agora traduzido para o português brasileiro em 2021. Tendo alguma familiaridade com o texto, imaginava que alterações haviam sido introduzidas por McGuinness, e mesmo a relevância e receptividade do próprio enredo em que duas mulheres se encontram em um café, sendo uma a amante do marido da outra. Que diálogo a peça poderia estabelecer na contemporaneidade cujo cenário abarca feminismo, *#metoo*, famílias e uniões em formatos flexíveis e alargados, onde o casamento convencional se enfraquece como exigência para o pertencimento social, ao mesmo tempo em que informalidade e divórcio deixaram de ser tabus normativos?

As mudanças que acabei encontrando em McGuinness, em contraposição à versão em inglês

de Charles Wangell de 1923<sup>1</sup>, são bastante sutis, mas muito significativas, algumas em adaptação às cores e sociedades locais, como as alterações de cerveja para vinho, de bilhar para pôquer, mas de maneira instigante, também outras escolhas bastante autorais. Minha tradução procurou assim reconhecê-las e, na medida do possível, encontrar correspondências no português brasileiro. Alguns termos se mostraram mais desafiadores, como “dote” [“... adorável. Um amor.”] e “crowing” [“me pavonear”] – sendo que este ressoa não só a irracionalidade dos instintos da Srta. Y, um “wounded animal” [animal ferido], bem como a ferocidade da Sra. X visando o rebaixamento da oponente com suas pinças de caranguejo, um ser “evil, sad” [“má, triste”] que não lê o jornal, mas “scavenges” [“vasculha”] à espera dos mortos: “waiting for the dead to drop in front of you, always waiting, waiting” [“esperando que os mortos caíam à sua frente, sempre esperando, esperando”].

Em uma outra perspectiva, a tradução do texto de McGuinness buscou uma certa fluidez da oralidade, tendo em vista a leitura dramática que acabou sendo realizada em vídeo, devido às restrições da pandemia. Foram assim mantidas a pontuação e o uso de frases curtas, que impõem ritmo e dramaticidade à fala, como

---

<sup>1</sup> In: *Loving, Pierre. Ten-Minute Plays*. New York: Brentano's, 1923. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4648625/mod\\_resource/content/1/THE%20STRONGER%20-%20One%20act%20play%20by%20Strindberg.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4648625/mod_resource/content/1/THE%20STRONGER%20-%20One%20act%20play%20by%20Strindberg.pdf). Acesso em: 02 mai. 2022.

no trecho: “Silent. Sedate. Selfish. Do you notice if it’s day or night? Do you feel if it’s winter or summer? Do you hear if people laugh or cry?” [“Em silêncio. Impassível. Egoísta. Será que você percebe se é dia ou noite? Sente se é verão ou inverno? Ouve se as pessoas riem ou choram?”]. Preservou-se também o emprego de repetições por acrescentar ênfase e sarcasmo a essa densidade rítmica, como em “Who knows, maybe, when push comes to shove (...) Maybe, at this precise moment” [“Quem sabe, talvez, quando a derradeira hora chegar (...) Talvez, nesse exato momento”], e em “You gave and you gave” [“Você só deu e deu”]. Mas a Sra. X de Strindberg, ao ser revisitada por McGuinness, agrega uma camada de ironia à trivialidade do clichê, podendo deter até um sutil e quase desapercibido lirismo, como quando ao invés de “angry” (Wangel) [“com raiva”], utiliza “in pain” [“sofrendo”], quando pode ver na amante de seu marido além de um ser ferido, também indefeso: “You’re a lost child. Weak, weak as a baby” [“Você é uma criança perdida. Fraca, fraca como um bebê”].

Sob McGuinness, o marido/amante não detém nome ou apelido íntimo, e o embate entre X e Y pode ir além e alçar outras dimensões – humanas, atemporais –, em que a volta para casa ao final não é material e física, nem para apenas amar o outro (“I’ll go home and love him”, em Wangel) [“Vou para casa e amá-lo”], mas um suposto retorno para o próprio amor (“I’m going home to him now, to love”) [“Agora eu vou voltar para

casa, para ele, para o amor”], um enganoso aceno a um primordial estado, ainda e sempre almejado por todos nós, transformado em ácida e sarcástica resposta final à ferida perpetrada pela traição.

# A MAIS FORTE

*Frank McGuinness\**

*Tradução de Eda Nagayama*

*Para Mike e Joan e Cash*

*A mais forte* estreou em 1993 no Bewley's Café, localizado na Grafton Street, Dublin, com produção do Project Arts Centre e o seguinte elenco:

**Sra. X**            Joan Sheehy

**Srta. Y**            Bairbre Ni Caoimh

**Garçonete**    Tara Quirke

Direção de Judy Friel

---

\* The Stronger by August Strindberg, translated by Frank McGuinness © 1993.

Special thanks to Casarotto Ramsay & Associates and Frank McGuinness for giving permission "to provide 150 copies only, of the Play in the Brazilian Portuguese language."

## Personagens

Sra. X

Srta. Y

Garçonete

*No canto de um café da moda. Duas mesas de ferro, cadeiras caras.*

*Sra. X entra, em trajes de inverno, carregando uma sacola de estilo japonês, de vime trançado.*

*Srta. Y está sentada folheando revistas, uma taça de vinho à sua frente.*

Sra. X: Não, mas se não é ela! Ela mesma, sozinha. E na véspera de Natal. Imagina você sozinha aqui, como um velho, sem mulher nem filhos. Amélia.

*Srta. Y ergue o olhar, acena com a cabeça e volta às revistas.*

Fico agoniada de ver você assim, mesmo. Na véspera de Natal, em um dia como esse, inteiramente só. Onde foi que eu vi aquele casamento? Ah, sim, em Paris, quando estive lá – era um restaurante bem requintado e lembro por que a noiva estava sentada sozinha, lendo uma revista em quadrinhos infantil enquanto o noivo, ele estava jogando pôquer com o padrinho. Aquilo me tirou o fôlego. Eu disse pra mim mesma, bem, que chance tem esses dois em

um casamento, se já começam assim? Como irá terminar? Jogar baralho no dia do seu casamento, o dia mais feliz da vida de qualquer um! Mas e daí, você vai dizer, que ela estava lendo uma revistinha? Mas, não – não – você mesma sabe.

*Uma garçonete entra e coloca uma xícara de chocolate em frente à Sra. X. Sai.*

Amélia? Você deveria ter ficado com ele. É o que eu sinceramente acho. Lembra que eu mesma disse para você? Perdoa, perdoa. Lembra? Se você tivesse me ouvido então, poderia estar agora alegremente enlaçada, com uma adorável casa, toda sua. Lembra do último Natal? Quem era a mulher feliz a ser levada para conhecer os pais dele no interior? E o que foi que você disse? “Uma vida feliz em família, é tudo o que eu desejo. Que se dane, estou deixando o teatro”. Essas foram as suas palavras. Minha querida – “uma vida feliz em família” – é o que nós queremos. O teatro – ah! E os filhos, os seus próprios filhos, você sabe – não, você não sabe, não é? Perdão, perdão.

*Srta. Y olha para ela com repulsa.*

*Sra. X beberica seu chocolate, abre a sacola e retira presentes.*

Isso é para os meus filhotes. Olha o que comprei. (Retira uma boneca.) Dá só uma olhada, olha. É para Lisa. Veja que graça os olhinhos dela e como mexe a cabeça. Sim. E este camaradinho é para o Maja.

*Ela engatilha uma pistola de brinquedo e atira. A rolha presa em um cordão salta na direção da Srta. Y que recua assustada.*

O quê? O quê? Eu te assustei? Pensou que eu queria atirar em você? Não! Achou mesmo? Mas o que é que você está pensando, menina? Eu bem que poderia acreditar que você quisesse atirar em mim – eu realmente atravessei seu caminho e sei, eu sei que você não consegue esquecer e perdoar, mas a essa altura você deveria saber que, honestamente, não foi culpa minha. Eu não fiz o teatro substituir você. Não, não importa o que você ache. É claro que fui eu a responsável, não é? Bem, não faz sentido gastar saliva discutindo. Você não me ouviria. *(Retira um par de chinelos bordados.)* Para o meu amor, meu marido. Veja, tulipas. Eu mesma as bordei. Eu detesto tulipas. Mas por ele, haveria tulipas bordadas em tudo.

*Srta. Y ergue o olhar de sua revista, denotando cínico interesse.*

*Sra. X enfia a mão em cada um dos chinelos.*

Ele não tem pés realmente pequeninos? Tem, não tem? E seu jeito de andar, como um bailarino? Mas você nunca o viu de chinelos.

*Srta. Y ri em voz alta.*

Quer que eu mostre como ele anda? *(Anda com os chinelos sobre a mesa.)*

*Srta. Y ri em voz alta novamente.*

Mas, minha querida, quando ele fica bravo, bate seu pé, bem assim: “Droga, droga, droga! Será que ninguém nessa casa sabe fazer uma xícara de café? Santo Deus, quem foi o idiota que deixou a luz acesa aqui?” E digamos que haja um ventinho soprando sob a porta e esteja com frio nos pés: “Não tem ninguém nessa casa capaz de acender a lareira?” (*Ela esfrega a sola do chinelo contra a parte de cima do outro pé.*)

*Srta. Y explode em risos.*

Quando o herói chega em casa e não encontra seus chinelos porque o pequeno Maja os escondeu debaixo do armário – bem, ele grita –. Não. Não, é maldade zombar de meu marido, ele é adorável. Um amor. O tipo de homem que você devia ter fígado, Amélia. Mas você está rindo, por quê? Por quê? Hein? Ele é honesto comigo, sim. Leal, sim. Sei que é fiel. Eu sei. Ele me contou que – você está sorrindo, por quê? Ele mesmo me contou que Fran, aquela ordinária, se jogou pra cima dele. Você acredita no descaramento?

*Silêncio.*

Se ela aparecesse na minha frente, eu iria furar os olhos dela.

*Silêncio.*

Graças a Deus que ouvi de sua própria boca. Imagina saber por fofoca.

*Silêncio.*

Ela não era a única vadia. Eu sei. O que será que o meu amorzinho tem, por que as mulheres se atiram

pra cima dele? Por quê? Será que acham que ele pode falar bem delas lá no teatro? Para – você sabe quem. Acham que ele faria isso por elas? Você acha? Acha? Você – eu nunca tenho muita certeza a seu respeito. Eu não sei. Só sei que ele não tem o menor interesse por você. Nenhum. Isso eu sei. E sei também que você lhe deseja o mal. Sempre achei isso.

*Silêncio.*

*Olham cuidadosamente uma para outra.*

Amélia? Venha e jante conosco essa noite em casa. Mostre que não sofre por nossa causa ou, ao menos, não por culpa minha. Eu detesto me desentender com velhos amigos. E me desentender com você? Não está certo. É por que naquela vez eu atravessei seu caminho e – *(sua fala se torna mais lenta.)* – eu – só – não – sei –

*Silêncio.*

*Srta. Y olha inquisidora para a Sra. X.*

Quando eu te conheci, tive medo de você. É engraçado que tenhamos nos tornado amigas. Eu te vigiava como um falcão, de tão assustada que ficava. Não importava onde eu fosse, tinha você grudada a meu lado. Eu te chamava de amiga para impedir que se tornasse minha inimiga. Quando você veio em casa, eu entrei em pânico. Era visível que meu marido te detestava. Eu me sentia – desconfortável, como se vestisse roupas que não eram minhas ou do meu tamanho. Eu fiz de tudo para que ele te tratasse

bem, mas em vão. E então você se foi e ficou noiva. E, de repente, você e meu marido se tornaram grandes amigos – por quê? Você também estava assustada? Com medo de mostrar como realmente se sentia quando estava – disponível? E então. E então o que aconteceu em seguida? Parece estranho que eu não sentisse ciúmes? Não sentia. Lembra do batismo do meu, do nosso primeiro filho? Eu pedi a você para ser a madrinha. Eu contei a ele e deixei que a beijasse. Isso te causou aflição, muita, mas na hora eu não me dei conta – não me ocorreu – não tinha passado pela minha cabeça até – esse exato momento. *(Ela se ergue subitamente.)* Por que você está em silêncio? Não falou nada. Desde que eu entrei, nem uma palavra sua. Você fica aí sentada, me deixando tagarelar, só olhando para mim, sugando todos esses nacos e pedacinhos meus. Você me enreda em seu dedo como se com um fio de seda. E está se divertindo com todas as minhas dúvidas, não? Por quê? Posso adivinhar? Por que desistiu do noivado? Você nunca mais pisou em nossa casa depois disso – por quê? Por que não janta conosco essa noite?

*Srta. Y está prestes a falar:*

Não. Não diga nada. Não precisa. Agora eu entendo tudo. Sei por que – por que você – por que você – *você*. Sim, entendo. Faz todo sentido agora. É isso. Por que droga estou sentada na mesma mesa que você? *(Ela pega suas coisas e se muda para outra mesa.)* Tulipas, você gosta de tulipas, e eu as detesto, mas devo

bordá-las nos chinelos dele por sua causa – por você – sim, eu sei. (*Ela joga os chinelos no chão.*) Agora eu sei por que nós tivemos que passar o sufocante último verão tão longe do mar. Você detesta o mar. Eu sei por que meu filho Eduardo – meu filho tem o nome do seu pai, Eduardo. Sei por que visto suas cores favoritas, leio o que você gosta de ler, como o que você come, bebo o que você bebe – essa bem que poderia ser a sua xícara de chocolate. Eu sei, eu sei – difícil, difícil. Tudo que você quis, conseguiu através de mim. Tudo. Você me devorou até os ossos. Esfolou minha alma como uma maçã e depois largou para que apodrecesse. Eu queria me afastar de você, mas não conseguia. Você me paralisava com o feitiço de seus olhos, me prendia, cuspiam em mim seu veneno de serpente. Se eu tivesse asas, você as teria decepado. Se eu corresse para a água, você teria atado meus pés e deixado que me afogasse. Se tentasse nadar, eu afundaria cada vez mais até bater no fundo. É onde você estaria à minha espera, posso sentir suas pinças de caranguejo. Você esperando por mim. Você. Eu te odeio. Odeio mesmo. Odeio. Sentada aí, sem dizer uma palavra. Em silêncio. Impassível. Egoísta. Será que você percebe se é dia ou noite? Sente se é verão ou inverno? Ouve se as pessoas riem ou choram? Não, porque você é incapaz de odiar, incapaz de amar. Você é uma mulher gasta. Não pode agarrar um homem. Não pode conquistar um homem. Você tem que ficar à espera dele. Sentada, confinada

em seu buraco de rato. É como chamam seu canto, sabia? Olha pra você. Vasculhando entre histórias de jornal para se alimentar de quem quer que esteja atormentado, morrendo, quem tenha sido cortado de uma peça de teatro. Olha pra você. Vivendo para as más notícias, procurando pelo barco que esteja naufragando e acenando para quem quer que esteja sendo por ele dragado, esperando que os mortos caiam à sua frente, sempre esperando, esperando. Você foi destruída e é má por ter sido destruída. Uma coitada. Uma mulher triste, triste. Amélia. Amélia. Má, triste. Eu tenho pena de você. Como poderia me zangar, mesmo que quisesse? Não é culpa sua. Você é uma criança perdida. Fraca, fraca como um bebê. Seu casinho com meu marido? Não me causa uma ruga. Como se fosse você a me ensinar a gostar de beber chocolate? E daí? Qualquer um poderia. Quem se importa? *(Ela toma um gole do chocolate e continua confiante.)* Chocolate supostamente faz bem para a saúde, não? E então eu me visto como você? Bom, que seja. *Voilà.* Fez com que meu marido me amasse ainda mais. Sorte a minha, azar o seu. E como dois e dois são quatro, concluiria então que você o perdeu. Você esperava que eu desaparecesse? Você é que está desaparecendo – e agora que acabou aqui, lamenta que tenha acontecido. Eu mesma, não tenho arrependimentos. Não há por que me pavonear. Quem iria querer algo a que ninguém dá valor? Quem sabe, talvez, quando a derradeira hora chegar, entre

nós duas, eu seja a mais forte. Talvez, nesse exato momento. Você nunca tomou nada de mim. Você só deu e deu. Você se lembra de acreditar em contos de fadas? No mau ladrão? Você caiu em seu sonho de bela, mas eu me saí com o ouro. O que você toca, desmorona. Quebra. Estéril. Todas as suas tulipas, seus traumas todos, não conseguem manter um homem em seus braços. E eu mantive o meu. Mesmo com todos os seus livros, você nunca aprendeu a viver, mas eu, sim. Você teve um pai renomado, mas eu tive um filho com um pai, e com o nome do seu pai. Você ainda está muito quieta, não? Quieta, quieta. Por quê? Eu já acreditei que era por você ser forte. Talvez você apenas não tivesse nada a oferecer. Por você não ter um cérebro nesse seu corpo. *(Ela levanta e pega os chinelos jogados no chão.)* Tulipas, suas tulipas. Eu vou levá-las para casa comigo. Você não ouviu o que as pessoas diziam, você viu e não aprendeu. Eu, sim. Você é árida como pó. E irá se partir e ser soprada para longe. Obrigada, professora. Obrigada, amante. Você foi boa para mim, Amélia. Obrigada, você ensinou meu marido a amar. Agora eu vou voltar para casa, para ele, para o amor.

....*(Sai.)*

# PUBLIC POLICIES FOR THE THEATRE IN SÃO PAULO: SOME OBSERVATIONS FROM THE BRAZILIAN CONTEXT

*Maria Sílvia Betti*

Until the last decades of the twentieth century, cultural policies in Brazil strongly encouraged corporative sponsoring of arts and cultural projects. In 1991, for instance, a Federal Incentive Law to Culture (also called Rouanet Law) was created and it granted up to 100% of income tax exemption to companies or individuals that supported cultural projects. Sponsors and sponsoring companies were allowed to advertise services and products in close association to the sponsored cultural works.<sup>1</sup> This system also allowed

---

<sup>1</sup> Patronage provides tax benefits for investors who support cultural projects in the form of donations or sponsorships. Companies and individuals can use the exemption in up to 100% of the value in the Income Tax and invest in cultural projects. In addition to the tax exemption, they also invest in their institutional image and brand. Serviços – Prestação de

companies to choose, based on their points of view and criteria, what would or would not be produced in the cultural sphere. Needless to say, the criteria were mostly based on how the sponsored works would somehow benefit the sponsors, specially through tax exemption.

Along the 1990's, there was a series of public protests against the increasing transfer of responsibilities from the public to the private sector, something that characterized the neo-liberal agenda of the federal government under Fernando Collor's presidency [1990-1992]. There was no transparency in the selections of cultural projects that were chosen to receive funds, because their relevance was always assessed from the point of view of private corporative management.

There had never been consistent or continued support for research-based theater productions, and as a result, theater groups in São Paulo hardly ever had conditions to mature and develop in artistic terms. Professional theatre, on the other hand, was not the ideal terrain for research projects, as dominant forms of production depended on survival within the time scope of each theatrical season.

This was the context in 1998, when several theater groups and theater artists in the city of São Paulo organized a movement called "Art against Barbarism", claiming for public funding of projects that were

demonstrably based on relevant and high quality research. A widely discussed manifesto was elaborated and publicized in an important newspaper (O Estado de São Paulo).<sup>2</sup>

As a result of the efforts of the artists engaged in the movement, a municipal law for the Promotion of the theater for the city of São Paulo passed in 2001 was enacted in the following year. It was one of the greatest achievements in the area of cultural public policies in São Paulo in the previous thirty years. The law and the program were envisioned by and are directly related to artistic nuclei that were to develop continuing cultural activities and theatre research. According to the law, a fixed amount of the budget forecast for the Municipality of São Paulo would be used to support, maintain and develop research through projects focused on artistic development. A periodical called “Sarrafo” (Batten, in English) was created to ensure the exchange of ideas among the theater artists would continue.<sup>3</sup> The law also stipulated that each year a previously appointed

---

<sup>2</sup> Inventários da barbárie (uol.com.br). Accessed on March 13, 2021. The theater groups were Tapa, Folias D’Arte, Companhia do Latão, Parlapatões, Pia Fraus, Monte Azul e União e Olho Vivo, and the theater artists who individually joined the movement were Aimar Labaki, Fernando Peixoto, Gianni Ratto e Umberto Magnani. Several other groups and artists would join the movement in the following years.

<sup>3</sup> Sarrafo, um jornal pau-para-toda-obra – DRAMATURGIA DIALÉTICA (sergiodecarvalho.com) Accessed on November 10, 2021.

seven member committee would analyze and select the projects that were artistically and pedagogically committed to the idea of theater as a key cultural element within a democratic society. The committee members were appointed by the Department of Culture and by the Cooperative of Theater Artists of the City of São Paulo.

Two important projects were created as parts of the law for the Promotion of Theater in the city of São Paulo: one of them, called Vocational Theater Project, aimed at stimulating the introductory training of theater artists and at the diffusion of theatrical art<sup>4</sup>, and the other, called Project for the Formation of Theater Audiences<sup>5</sup>, was intended to stimulate the qualitative and quantitative training of spectators. It was created in collaboration between the departments of Education and Culture in the municipality of São Paulo and aimed to provide the contact of the students of municipal school system with theater. Most of the municipal schools were located in the periphery of São Paulo, and most of the students belonged to low income families.

Both projects (Vocational Theater and Formation of Theater Audiences) strongly encouraged the discussion and the use of theatrical expression by

---

<sup>4</sup> CMD Vocacional | Supervisão de Formação ([prefeitura.sp.gov.br](http://prefeitura.sp.gov.br)) Accessed on November 10, 2021.

<sup>5</sup> Folha de S.Paulo – Teatro: Projeto Formação de Público estréia para platéia adulta – 22/09/2001 ([uol.com.br](http://uol.com.br)) [Accessed on November 10, 2021.]

these students, by their teachers and by the engaged artists in this peripheral context, all of them people who otherwise would not be heard, seen or taken in consideration within the previously existing cultural and educational sphere.

During its four years of existence, the Project for the Formation of Theater audiences focused on introducing Municipal school students and teachers to the theater of different dramatists and styles. Each year a number of plays were selected by the curators of the Project and staged in municipal theaters. Municipal school teachers signed up to attend them with their students on previously appointed days and time. In order to prepare the students and teachers for the presentation, these schools were visited by trained monitors who introduced them to the themes and stylistic characteristics of the plays they would watch. The same monitor would mediate the post-performance debate of the play with the students of the schools he or she had previously visited. The teachers and the cast also participated in the debates.

The discussions, both in the monitoring visits and in the post-performance talks, were largely interactive and thought provoking, and revealed several long existing contradictions in the sphere of institutionalized culture, especially concerning the need for a reassessment of a continued pedagogical and artistic formation of artists, teachers and cultural agents involved.

Despite the immense number of spectators that had had their first contact with the theater through the Project, it is important to say that this number did not represent even 5% of the population of the city of São Paulo at that time. The project was discontinued in 2005, after the election, due to a political change in the municipal administration.

The law for the Promotion of Theater for the city of São Paulo is still in effect<sup>6</sup>, but it has faced bigger and bigger difficulties as a result of the adverse policies in the current municipal administration and of the constantly increasing number of theater groups that yearly sign up to participate in the selections.

Sixteen years have passed. We are now in a totally different context because of the worldwide Coronavirus 19 pandemic and because of the dismantling of public policies for culture, arts, and public education in all levels. This process, which had started long before the pandemic, is now spreading at a faster and faster pace. There is a cultural crisis in the broadest sense: on the one hand, it is the result of the disastrous federal policies for the area of health, and on the other it is the consequence of the increasing restraints to democracy in the country.

---

<sup>6</sup> Fomento ao Teatro | Canal de divulgação das ações do Fomento ao Teatro, seja por parte da Secretaria Municipal de Cultura, seja das atividades dos grupos fomentados. (wordpress.com) Accessed on November 10, 2021.

Education and culture would surely have an important role to perform in this context, but they have been severely endangered in Brazil, in the last few years, and an alarmingly big number of cultural disasters have taken place in different areas of the country and in different fields as well.

In 2018 a huge fire devastated Brazil's oldest Science Museum, in Rio de Janeiro, destroying fossils, cultural artifacts, and irreplaceable collections amassed over two hundred years. It was not clear how the fire started, but it began after the museum was closed to the public. Starved for resources by the government, the museum fire was a disaster "waiting to happen". The Museum had been founded in 1818, and it was the oldest scientific institution and one of the largest and most renowned in Latin America. It housed Latin America's oldest collection of Egyptian mummies and artifacts,<sup>7</sup> which the fire consumed along with Greek artifacts and Roman frescoes that had survived the volcanic destruction of Pompeii. The oldest human remains discovered in Latin America, those of "Luzia", known as "the first Brazilian," estimated at between 12,500 and 13,000 years old, were recovered after the fire was under control. In a country like Brazil, where public policies are focused mostly on the interests

---

<sup>7</sup> <https://www.nationalgeographic.com/science/article/news-museu-nacional-fire-rio-de-janeiro-natural-history>. & <https://www.wsws.org/en/articles/2018/09/04/braz-s04.html> [Accessed on November 10, 2021 and on May 14, 2022.]

of corporations and banks, tragedies like this are not unlikely to take place.

Under laws implemented to favor the interest of large companies above all, not even the environment was spared from devastation: in 2015, the Fundão Dam, a tailings containment ore dam located in Mariana, in the state of Minas Gerais, in southeast Brazil, collapsed releasing a gigantic mudflow. Nineteen people died and there was huge devastation of natural and agricultural areas.

In 2019, another ore tailings containment dam collapse took place in the state of Minas Gerais, near the city of Brumadinho, and more than three hundred people died. Both disasters brought numerous social, environmental and financial problems. The impact of environmental disaster of the Brumadinho and Mariana ore dam collapses was huge and its effects will be remain for at least the next one hundred years.

Both dams were used for the exploration of mineral resources, and the tailings they produced were stored in improper conditions. Errors had been made in the implementation and in the inspection of these dams, thus causing failures that triggered the environmental tragedies.<sup>8</sup>

The country is now under unprecedented social crisis, which is ravaging working class homes.

---

<sup>8</sup> <https://www.newstatesman.com/world/2019/01/mariana-brumadinho-mining-victims-world-forgets> [Accessed on May 14, 2022.]

Unemployment has reached unprecedented levels, and millions of Brazilians have been thrown into poverty since the pandemic began. Recent studies indicate that half of Brazil's population is suffering from food insecurity. Fifty seven years after the military coup d'état and only 35 years since the launching of its "re-democratization" process, it is hard to see light at the end of the tunnel.<sup>9</sup>

All this is certainly likely to evolve into trauma which will deeply inscribe itself in the minds and souls of the people in São Paulo and in Brazil as part of their history. Culture, science, labor, live theatre and public education have to face a big challenge as concerns the conditions of existence in the post pandemic world, a world which is still out of sight for us in the present. But Bertolt Brecht's words in the beautiful motto to the *Svendborg poems* he wrote in 1939, on the eve of the war, will not be forgotten, reminding us that, in theater and in education, we have a task to carry out in our context. The motto said:

In the dark times  
Will there also be singing?  
Yes, there will also be singing  
About the dark times.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> <https://www.wsws.org/en/articles/2021/04/13/braz-a13.html> [Accessed on Ma 14, 2022.]

<sup>10</sup> "Living in dark times: the poetry of Bertolt Brecht" by E. Mackinnon (2020) ([culturematters.org.uk](http://culturematters.org.uk)) Accessed on March 13, 2021.



# AS POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O TEATRO EM SÃO PAULO: ALGUMAS OBSERVAÇÕES DO CONTEXTO BRASILEIRO

*Maria Sílvia Betti*

Até as últimas décadas do século vinte, as políticas culturais no Brasil incentivavam fortemente o patrocínio corporativo de projetos artísticos e culturais. Em 1991, por exemplo, foi criada uma Lei Federal de Incentivo à Cultura (também chamada Lei Rouanet) que concedia até 100% de isenção de imposto de renda para empresas ou pessoas físicas que apoiassem projetos culturais. <sup>1</sup> Patrocinadores e empresas patrocinadoras eram autorizados a anunciar serviços

---

<sup>1</sup> O Mecenato viabiliza benefícios fiscais para investidores que apoiam projetos culturais sob forma de doação ou patrocínio. Empresas e pessoas físicas podem utilizar a isenção em até 100% do valor no Imposto de Renda e investir em projetos culturais. Além da isenção fiscal, elas investem também em sua imagem institucional e em sua marca. Serviços – Prestação de Contas

e produtos em estreita associação com as obras culturais patrocinadas. Esse sistema também permitia às empresas escolher, com base em seus pontos de vista e critérios, o que seria ou não produzido na esfera cultural. Nem é preciso dizer que os critérios se baseavam principalmente em como as obras patrocinadas de alguma forma beneficiariam os patrocinadores, principalmente por meio da isenção de impostos.

Ao longo da década de 1990 houve uma série de protestos públicos contra a crescente transferência de responsabilidades do setor público para o privado, algo que caracterizou a agenda neoliberal do governo federal sob a presidência de Fernando Collor [1990-1992]. Não havia transparência na seleção dos projetos culturais escolhidos para receber recursos, pois a relevância deles era sempre avaliada do ponto de vista do mundo corporativo.

Até então não existia apoio consistente ou contínuo para produções teatrais baseadas em pesquisa e, com isso, os grupos teatrais paulistas raramente tinham condições de amadurecimento e desenvolvimento em termos artísticos. O teatro profissional, paralelamente, não era o terreno ideal para projetos de pesquisa, pois as formas dominantes de produção dependiam da sobrevivência dentro do escopo de tempo de cada temporada teatral.

---

Projetos Incentivados ([supremaassociados.com.br](http://supremaassociados.com.br)) [Acessado em 10 de novembro de 2021 e em 14 de maio de 2022].

Esse era o contexto em 1998, quando vários grupos e artistas teatrais da cidade de São Paulo organizaram um movimento chamado “Arte contra a Barbárie”, reivindicando financiamento público de projetos que comprovadamente se baseassem em pesquisas relevantes e de alta qualidade. Um manifesto amplamente discutido foi elaborado e divulgado em um importante jornal (O Estado de São Paulo).<sup>2</sup>

Como resultado do esforço dos artistas engajados no movimento, foi promulgada no ano seguinte uma lei municipal de Fomento do Teatro para a cidade de São Paulo, aprovada em 2001. Foi uma das maiores conquistas na área de políticas públicas culturais em São Paulo nos trinta anos anteriores. A lei e o programa resultante dela foram idealizados e estão diretamente relacionados a núcleos artísticos que deveriam desenvolver atividades culturais continuadas e pesquisas teatrais. De acordo com a lei, um valor fixo do orçamento previsto para a Prefeitura de São Paulo seria utilizado para apoiar, manter e desenvolver pesquisas por meio de projetos voltados ao desenvolvimento artístico. Um periódico chamado “Sarrafo” foi criado

---

<sup>2</sup> Inventários da barbárie (uol.com.br). O Arte contra a Barbárie, no início, era composto pelos grupos Companhia do Latão, Folias D’Arte, Parlapatões e Pia Fraus (que apresentaram *Hércules*, no vale do Anhangabaú, em São Paulo), Tapa, Monte Azul e União e Olho Vivo, assim como pelos artistas Aimar Labaki, Fernando Peixoto, Gianni Ratto e Umberto Magnani. Muitos outros grupos entrariam para o movimentos nos anos seguintes. [Acessado em 13 de março de 2021 e em 14 de maio de 2022]

para garantir que a troca de ideias entre os artistas de teatro continuasse.<sup>3</sup> A lei também previa que a cada ano uma comissão previamente nomeada de sete membros analisariam e selecionariam os projetos que estivessem artística e pedagogicamente comprometidos com a ideia do teatro como elemento cultural chave dentro de uma sociedade democrática. Os membros da comissão eram indicados pela Secretaria de Cultura e pela Cooperativa dos Artistas de Teatro da Cidade de São Paulo.

Dois importantes projetos foram criados no âmbito da lei de Fomento do Teatro na cidade de São Paulo: um deles, chamado Projeto Vocacional de Teatro, destinava-se a estimular a formação introdutória de artistas teatrais e a difusão da arte do teatro<sup>4</sup>, e o outro, chamado Projeto de Formação de Público<sup>5</sup>, visava a estimular a formação qualitativa e quantitativa dos espectadores. Foi criado em colaboração entre as secretarias de Educação e Cultura do município de São Paulo e teve como objetivo proporcionar o contato dos alunos da rede municipal de ensino com o teatro. A maioria das escolas municipais localizava-se na pe-

---

<sup>3</sup> Sarrafo, um jornal pau-para-toda-obra – DRAMATURGIA DIALÉTICA (sergiodecarvalho.com) [Acessado 10 de novembro de 2021 e em 14 de maio de 2022].

<sup>4</sup> CMD Vocacional | Supervisão de Formação (prefeitura.sp.gov.br) [Acessado em 10 de novembro de 2021 e em 14 de maio de 2022].

<sup>5</sup> Folha de S.Paulo – Teatro: Projeto Formação de Público estréia para platéia adulta – 22/09/2001 (uol.com.br) [Acessado em 10 de novembro de 2021 e em 14 de maio de 2022].

riferia de São Paulo, e a maioria dos alunos pertencia a famílias de baixa renda.

Ambos os projetos (Teatro Vocacional e Formação de Público) incentivavam fortemente a discussão e o uso da expressão teatral por parte desses alunos, de seus professores e dos artistas engajados nesse contexto periférico, todos eles pessoas que de outra forma não seriam ouvidas, vistas ou levadas em consideração dentro da esfera cultural e educacional existente.

Ao longo de seus quatro anos de existência, o Projeto de Formação de Público teve como foco a introdução de alunos e professores de escolas municipais ao teatro de diferentes dramaturgos e estilos. A cada ano, uma série de peças eram selecionadas pelos curadores do Projeto e encenadas em teatros municipais. Os professores das escolas municipais se inscreviam para assisti-los com seus alunos em dias e horários previamente agendados. Para preparar os alunos e professores para a apresentação, essas escolas eram previamente visitadas por monitores treinados, que os apresentavam aos temas e às características estilísticas das peças que assistiriam. O mesmo monitor mediava o debate pós-encenação da peça com os alunos das escolas por ele visitadas anteriormente. Professores e elencos também participavam dos debates.

As discussões, tanto nas visitas de acompanhamento como nas conversas pós-espetáculo, eram bastante interativas e instigantes, e revelavam várias contradições há muito existentes na esfera da cultura

institucionalizada, especialmente no que diz respeito à necessidade de reavaliação de uma formação pedagógica e artística continuada de artistas, professores e agentes culturais envolvidos.

Apesar do imenso número de espectadores que tiveram seu primeiro contato com o teatro por meio do Projeto, é importante dizer que esse número não representava nem 5% da população da cidade de São Paulo naquela época. O projeto foi descontinuado em 2005, após a eleição, devido à mudança política na administração municipal.

A Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo ainda está em vigor,<sup>6</sup> mas tem enfrentado dificuldades cada vez maiores, nos últimos anos, em decorrência das políticas adversas da atual administração municipal e do número cada vez maior de grupos de teatro que anualmente se inscrevem para participar das seleções.

Dezesseis anos se passaram. Estamos agora (dezembro de 2021) em um contexto totalmente diferente por causa da pandemia mundial do Coronavírus 19 e também do desmantelamento das políticas públicas de cultura, artes e educação pública em todos os níveis. Esse processo, que começou muito antes da pandemia,

---

<sup>6</sup> Fomento ao Teatro | Canal de divulgação das ações do Fomento ao Teatro, seja por parte da Secretaria Municipal de Cultura, seja das atividades dos grupos fomentados. (wordpress.com) [Acessado em 10 de novembro de 2021 e em 14 de maio de 2022.]

agora está se espalhando cada vez mais rápido. Há uma crise cultural no sentido mais amplo: por um lado, essa crise é fruto das desastrosas políticas federais para a área da saúde e, por outro, é consequência das crescentes restrições à democracia no país.

A educação e a cultura certamente teriam um papel importante a desempenhar nesse contexto, mas estão gravemente ameaçadas no Brasil nos últimos anos, e um número alarmante de desastres culturais e também ambientais tem ocorrido em diferentes áreas do país e em diferentes campos também.

Em 2018, por exemplo, um grande incêndio devastou o Museu de Ciências mais antigo do Brasil, no Rio de Janeiro, destruindo fósseis, artefatos culturais e coleções insubstituíveis acumuladas ao longo de duzentos anos. Não ficou claro como o fogo começou, mas sabe-se que começou depois que o museu havia sido fechado ao público. O Museu já se encontrava carente de recursos do governo desde antes, e seu incêndio foi um desastre que parecia estar para acontecer a qualquer momento. O Museu havia sido fundado em 1818, e era a instituição científica mais antiga e uma das maiores e mais renomadas da América Latina. Abrigava a mais antiga coleção de múmias e artefatos egípcios da América Latina<sup>7</sup>, que o fogo consumiu junto

---

<sup>7</sup> <https://www.nationalgeographic.com/science/article/news-museu-nacional-fire-rio-de-janeiro-natural-history>. & <https://www.wsws.org/en/articles/2018/09/04/braz-s04.html> [Acessado em 10 de novembro de 2021 e em 14 de maio de 2022.]

com artefatos gregos e afrescos romanos que sobreviveram à destruição vulcânica de Pompéia. Os restos humanos mais antigos descobertos na América Latina, os de “Luzia”, conhecida como “a primeira brasileira”, com idade estimada entre 12.500 e 13.000 anos, foram recuperados após o incêndio ter sido controlado.

Em um país como o Brasil, onde as políticas públicas estão voltadas principalmente para os interesses de corporações e bancos, tragédias como essa não são improváveis.

Pelas leis implementadas para favorecer o interesse das grandes empresas, sobretudo, nem o meio ambiente foi poupado da devastação: em 2015, a barragem de Fundão, localizada em Mariana, no estado de Minas Gerais, no sudeste do Brasil, teve um rompimento e espalhou pela região uma onda gigantesca de lama. Dezenove pessoas morreram e houve enorme devastação de áreas naturais e agrícolas.

Em 2019 um novo rompimento de barragem ocorreu no estado de Minas Gerais, próximo à cidade de Brumadinho, e mais de trezentas pessoas morreram. Ambos os desastres trouxeram inúmeros problemas sociais, ambientais e financeiros. O impacto do desastre ambiental dos rompimentos das barragens de Brumadinho e de Mariana foi enorme e seus efeitos permanecerão e se farão sentir por pelo menos os próximos cem anos.

Ambas as barragens eram utilizadas para a exploração de recursos minerais, e os rejeitos pro-

duzidos por elas eram armazenados em condições inadequadas. Erros foram cometidos na implantação e na fiscalização dessas barragens, causando falhas que desencadearam as tragédias ambientais.<sup>8</sup>

O país está agora sob uma crise social sem precedentes, que está destruindo os lares da classe trabalhadora. O desemprego atingiu níveis sem precedentes e milhões de brasileiros foram jogados na miséria desde o início da pandemia.

Estudos recentes indicam que metade da população brasileira sofre de insegurança alimentar. Cinquenta e sete anos após o golpe militar e apenas 35 anos desde o lançamento de seu processo de “redemocratização”, é difícil ver luz no fim do túnel.<sup>9</sup>

Tudo isso certamente se transformará em traumas que se inscreverão profundamente na mente e na alma do povo paulista e brasileiro como parte de sua história. Cultura, ciência, trabalho, teatro e educação pública têm que enfrentar um grande desafio no que diz respeito às condições de existência no mundo pós-pandemia, um mundo que ainda está fora de vista para nós no presente (dezembro de 2021). Mas as palavras de Bertolt Brecht no belo mote dos poemas de Svendborg, que escreveu em 1939, às vésperas da

---

<sup>8</sup> <https://www.newstatesman.com/world/2019/01/mariana-brumadinho-mining-victims-world-forgets>. [Acessado em 14 de maio de 2022.]

<sup>9</sup> <https://www.wsws.org/en/articles/2021/04/13/braz-a13.html> [Acessado em 14 de maio de 2022.]

guerra, não serão esquecidas, lembrando-nos que, no teatro e na educação, temos uma tarefa a cumprir no nosso contexto. O lema dizia:

*Nos tempos sombrios*

*Também haverá canções?*

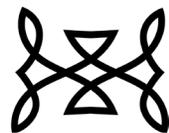
*Sim, também haverá canções*

*Sobre os tempos sombrios.*<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> “Living in dark times: the poetry of Bertolt Brecht” by E. Mackinnon (2020) (culturematters.org.uk) [Acessado em 13 de março de 2021 e em 14 de maio de 2022].,

# III





# ULYSSES AS A MODERN EPIC

*Sandra Guardini Vasconcelos*

Georg Lukács's *The Theory of the Novel* and James Joyce's *A Portrait of the Artist as a Young Man* and *Ulysses* are products of the same historical period and context. Written in 1914-15 and first published in a periodical in 1916 and in book form in 1920, Lukács's study is very much a reflection that looks back on a world and a form that he felt had come to an end; and he himself states in the preface he wrote in 1962 this was the work of the pre-Marxist theorist, who would now point to what he saws as its distortions and limitations and whose discussion about the novel had gone down the Marxist path. Throughout his life, the novel remained one of Lukács's main concerns and his take on the genre would be aired in his books and collections of essays. Here, I draw not only on his early work, but also on some of his later publications, in which he takes a controversial stance on the modernists. I refer specifically to the essay "Narrate or Describe" (1936) and to *The Meaning of Contemporary Realism* (1963) and the critique they offer of James Joyce.

Joyce's novels, on the other hand, while rooted in their own present, not only embed a sense of crisis but also look formally towards the future. In those years, Joyce's coming-of-age novel challenged the paradigmatic *Bildungsroman* with its implicit questioning of any possible reconciliation between man and the world. As an outcry against the nets of nationality, language, and religion, *A Portrait* would never deliver Stephen Dedalus's "functional integration [...] in the social system" (Moretti 2000, 230). Stephen's discovery of his real vocation – his epiphany – ,if seemingly showing the path to adulthood, will nonetheless take him to exile and border on irresolution.

Episodic, constructed around the personal crises of its young protagonist, *A Portrait* is more properly speaking the narrative of an experience of displacement, wherein socialisation is not completed. Stephen's parting words ["Welcome, O life! I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race."<sup>1</sup>] will prove to be illusory, chimerical. Rather, Stephen's self-exile is suggestive of his isolation and sense of rootlessness, something the three first episodes of *Ulysses* will foreground and reinforce. As the *Telemachia* makes room for Leopold Bloom's modern

---

<sup>1</sup> James Joyce. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 213.

odyssey, Stephen will fade into the background while his homelessness, both material and spiritual, deepens and implies the impossibility of any integration.

Conceived amid the “horrors of the catastrophe of the Great War” (Fehér 29-30), these three works clearly intimate an ongoing crisis that was both historical and literary. The old forms prevalent in the Victorian world could no longer render man’s experience at a time of such significant changes and alarming conflicts. The promises of bourgeois society had proven to be unsubstantiated and the novel, this most bourgeois of genres, had to grapple with new and unforeseen circumstances and problems. The shape and experience of modern life seemed to require a completely new response in terms of form. While *A Portrait* is a kind of *Bildungsroman manqué*, in which no reconciliation is possible (to borrow Moretti’s interpretative terms), Bloom’s wanderings throughout the streets of Dublin is a downgraded version of Odysseus’s epic journey. Over a period of less than twenty-four hours, Joyce manages to compress the whole of Bloom’s life story, Irish history, almost the entirety of English Literature, an impressive range of sights, sounds, people and places, and a complex net of social relations. Simultaneously resilient and mutable, the novel’s sweep and pliability are such that they enable the inclusion of an extensive breadth of styles, subgenres, and materials. As Jesse Matz argues, modernist novels are more concerned with “the true texture of real experience” and less with plot,

which becomes “deliberately minimal, often relatively pointless, largely anti-climactic, and loose enough to allow for the random openness of human existence” (Matz 38).

*Ulysses* has been pointed out as a striking example of the implosion of the novel genre. Joyce not only worked to broaden the concept of realism, but he also offered new configurations for the relationship between subject and object. All the elements and procedures entailed in what Ian Watt once defined as “formal realism” are at the same time deployed and challenged in the composition and representation of Leopold Bloom’s peregrinations in Dublin on the 16<sup>th</sup> of June 1904. Like others of his contemporaries, Joyce would reshape the novel, embrace fragmentation, and seek new narrative strategies. This was a generation of novelists aware of the implausibility of omniscience and of the need to allow the reader to plunge into the characters’ mind. Leopold and Molly Bloom and Stephen Dedalus are therefore portrayed while engrossed in their innermost thoughts as they go about their daily business. The novel’s immersion in and exploration of Bloom’s subjectivity while simultaneously drawing a broad canvas of Dublin life in the early 1900s take the novel genre to a new, unprecedented level. Joyce made true his purpose of “[creating] a new fusion between the exterior world and our contemporary selves, and also [enlarging] our vocabulary of the subconscious as Proust had done” (*apud* Powers 86). Thus, his move both

availed itself of and flouted all the conventions as the novel genre had known them. He was conscious that the time demanded that writers probed “the subterranean forces”, “those hidden tides which govern everything” – a “new way of thinking and writing” that he called “the new realism” (*apud* Powers 64).

It is this extraordinary welding together of a rich subjective life and the most banal events of human existence that anchors the novel in a palpable sense of the real world. Interior monologue as a consistent technique complements and counterpoints “the circumstantial view of life” (Watt 34) that provides abundant details of time and place. *Ulysses* is so deeply embedded in the everyday that it is undeniably an “immediate imitation of individual experience set in its temporal and spatial environment” (Watt 35-6). Despite the Homeric resonances with which Joyce invests Bloom, Molly, and Stephen, not even for a moment do we doubt their individuality. They are three early twentieth-century Irish figures mired in the ebb and flow of their present. As such, they face the crises of their own existence in time and live the experience of “transcendental homelessness” of which the novel form is the expression, as Lukács has contended (Lukács 1971, 41). Like their nineteenth-century counterparts, they too have lost the sense of feeling at home in an increasingly hostile and unfamiliar world. Unlike most of them, they will find no possible reconciliation with or in it.

Homelessness assumes a very concrete form in the novel; but it also embodies symbolically the condition of the modern man. Out of and away from their dwellings, Bloom and Stephen are metaphorically homeless for most of the day and while they wander about the city running various errands, their isolation, anxieties, and doubts take centre stage. If events are trivial and the plot is irrelevant, it is their impressions, the perceptions they have of the life and people around them that really matter and take precedence. While time and space are very specific, they are experienced and apprehended subjectively. We are placed in a zone of utmost closeness with the main characters by means of the consistent and pervasive use of interior monologue, thereby shortening or even abolishing epic distance. By practically deflating the role and importance of the narrator, *Ulysses* heightens the depiction of the present, lending the narrative a very dramatic and cinematic quality. As outsiders, Bloom and Stephen are far from typical, or representative, in the Lukácsian sense, but rather individual entities living their separate lives while they bear the weight of all the tensions and contradictions inherent in their society. Through fragmentation and detail (one day cut out in the flow of their existence), the totality of life emerges. Though Bloom and Stephen move about among the fixtures of the cityscape, and in the hustle and bustle of urban Dublin, the feeling of paralysis that Joyce once suggested that permeated it takes hold of, and

dominates, all its inhabitants and makes all of them part of one and the same historical experience. Therefore, invisible threads underlie the surface of the narrative and weave the nets that entrap the Irish people. As the main and secondary characters roam the streets, go places, and interact, from between the lines emerge the historical forces that have shaped Ireland. Whereas nationality, language and religion are the meshes which Stephen struggles to fly from – he is vocal when he tells Mr Deasy that “History is a nightmare from which I am trying to awake” (*Ulysses* 42) –, the narrative is suffused with references to colonialism, nationalism, antisemitism, the British Empire, that is, with the very serious political issues of its day. This is the predicament that all the characters find themselves in, no matter their side of the political divide.

*Ulysses* raises a kind of double lens, directed not only towards the fractures within Ireland but also towards a fragmented, perplexed, and divided Europe. Moreover, a harsh criticism of “the brutish empire” (*Ulysses* 692) permeates it, summed up in the quip “Beer, beef, business, bibles, bulldogs, battleships, buggery and bishops” (*Ulysses* 556), and repeated by the Beatitudes amid the hallucinations in the Circe episode, as “Beer beef battledog buybull businum barnum buggerum bishop” (*Ulysses* 626). Joyce intersperses the intricate narrative fabric with a wealth of historical references. By piercing the surface of its linguistic pyrotechnics, we find a true web whose threads interweave objective

facts and events, subjective experience, and collective life. As in music, the two “major forms of great epic literature” (Lukács 1971, 56) – the epic, the foundation on which the Joycean edifice is built, and the novel, the construction that transforms and shuffles everything – undergo a contrapuntal treatment, as if they were two melodic lines that combine, interact and contrast.

In his overarching and ambitious project, Joyce meant this encyclopedic novel as “an epic of two races (Israelite-Irish) and at the same time the cycle of the human body as well as a little story of a day...” (*apud* Gilbert 146). The reader needs to work through the layers that constitute its overall plot in order to grasp all the materials that go into its making. By encompassing individual life stories, one city, its history, its people, its culture, *Ulysses* aspires to totality – not the totality that Lukács contends, which entails “a whole set of elements that are meaningfully interrelated in such a way that the essence of each element can only be understood in its relation to the others”,<sup>2</sup> but that which Joyce’s recourse to the Homeric myth grants – the myth that, even if taken ironically, constitutes its framing. If on the one hand he burst the limits of the nineteenth-century realist novel, Joyce on the other hand reorganized the wreckage by creating the epic of

---

<sup>2</sup> Titus Stahl. Georg [György] Lukács. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.). In: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2018/entries/lukacs>. Access: 15 January 2022.

a common man, grappling with his everyday affairs and problems in a god-forsaken world, as novels had done from their inception. While, as in a nineteenth-century novel, adultery, and the symbolic search of a son for a father and of a father for a son underlie the narrative, a plethora of characters and insignificant events fill the scenes in the episodes, weaving a complex, protean and multifaceted fabric of life in a Dublin newly entering the twentieth century. Out of heterogeneous fragments and variegated materials, the fabric recreates a sense of a social totality, by grasping it in the individuals who are part of it. Against Lukács's claim that in the work of the major modernist writers "man is by nature solitary, asocial, unable to enter into relationships with other human beings" (*apud* Adorno 223), Adorno argues that "man's solitude [is] an inescapable fact of his existence" and that "in an individualistic society [...] solitude is socially mediated and essentially historical in substance" (Adorno 223). And he goes on:

[...] in Joyce, the foundation of the work is not the timeless man-as-such that Lukács would like to assume it is but a most historical man. All the Irish folklore that appears in it notwithstanding, Joyce does not create a fictional mythology beyond the world he represents but rather tries to conjure up that world's essence, or its essential horror, by mythifying it, as it were, through the stylistic principle the Lukács of today holds in contempt. (Adorno 223)

*Ulysses* makes true the capacity of a literary narrative to open a totalising and mapping access to society as a whole. It perfectly fits the definition of the novel as “the epic of an age in which the extensive totality of life is no longer directly given, in which the immanence of meaning in life has become a problem, yet which still thinks in terms of totality” (Lukács 1971, 56). Nonetheless, in his discussion of the modernists, Lukács came to criticize the formalist and subjective nature of their work (that he described as literary vanguard) because of their disfiguration of reality and depiction of unresponsive and distressed characters. According to Peter Hitchcock, Lukács was among the “many Marxists [who] berated Joyce for his subjectivism, believing that the presentation of inward states of being served to detract from the action (praxis) needed to change the objective world.” (Hitchcock 59)

Rather than an antirealist or vanguardist work, as Lukács (1969) would have it, *Ulysses* flaunts a new and different concept of realism. It does contradict the “natural principle of epic selection” (Lukács [1970], 130), that is, selection of what is essential in life, as it has been described as “a book in which everything happens and nothing happens”,<sup>3</sup> but Dublin is never mere background, never an incidental setting; on the contrary, it is a living organism, a site of interpersonal

---

<sup>3</sup> Donal Fallon, “The Socialism of James Joyce”, *Jacobin Magazine*, 13 January 2021. In: <https://www.jacobinmag.com/2021/01/james-joyce-socialism-ulysses>. Access: 20 January 2022.

exchanges wherein the characters carry out their routine duties. It is Joyce's mastery in handling point of view and interior monologue that accounts for the reader's experience of the events of the day; likewise, it is the wealth of details that enables social characterization. None of the three main characters in the novel stand out for their action or intervention in the world; they simply go about their daily errands and tasks; however, the patterns imposed by the Irish social, political and religious problems ("Church and State") filter through the interstices of the narrative and expose the antisemitism which Bloom – seen as an outsider – is a victim of throughout the day; the position of women, circumscribed to the domestic sphere and limited in their aspirations and opportunities; the Dedalus family's destitution; the Dubliners' jingoism; Ireland's predicament as a colonial State.

Over and above the "miniature cameo of the world we live in [...]" (*Ulysses* 750), Joyce depicts the greatness of daily life filtered by modern consciousness. Between topographic precision and myth, the pliable and flexible margins of the novel accommodate everyday reality and broaden in order to articulate it with the complexity of the world. Within very clear frames (one day, one city, three main characters, a structuring narrative thread), Joyce makes the imagination and language fly high. Once our modern Odysseus's wanderings come to an end in the early hours of morning, on his return to Eccles Street,

listener (Molly) and narrator (Bloom), lying on their bed, are flung into the outer space by the power of the imagination and language:

At rest relatively to themselves and to each other. In motion being each and both carried westward, forward and rereward respectively, by the proper perpetual motion of the earth through everchanging tracks of neverchanging space. (*Ulysses* 870)

Although there is a lot going on throughout the day, action in the Lukácsian sense of change is completely absent in *Ulysses*, which explains why the Hungarian theorist claims there has been a divorce between the modernist novel and epic significance. Lacking is also the interaction of characters with world events, the principle of epic selection, distance, and perspective – some of the requirements Lukács also sets down in his appraisal of the narrative method. Joyce's technique not only avails itself both of description and narration, with a clear predominance of the latter, but it also calls for a resignification of epic: not according to Lukács's interpretation, or epic in its classical sense, but in its modern attire and as a stylistic trait. With the split between individual and world, which has been a feature of the novel since its beginnings, the protagonists no longer represent a collectivity, and the plunge in their subjectivity has significantly reduced or eliminated distance. It is an almost impossible task to identify and characterise the narrator, and one can hardly distinguish his voice from those of his dramatis

personae. Furthermore, with all the hustle and bustle of the characters in the streets of Dublin, all of them completely immersed in the urban environment, activity and movement are scarcely in short supply. This is not properly action as most of the time this activity and movement involve nothing more than the most trivial acts, which suggests a general acceptance of the status quo and, paradoxically, reinforces the “hemiplegia of the will”<sup>4</sup> which, according to Joyce, his countrymen suffered from. All those individual lives are interrelated by a common history and connected by a common destiny. A city, a people and a nation speak through Joyce, who in his all-encompassing scope makes a multitude of voices resonate, lending his novel a symphonic quality. As much as Joyce’s formal radicalism and modernist experimentation override and mask the narrative elements that have underpinned the novel genre since its inception, *Ulysses* tells the story of three characters, each one concerned with their own personal journey, looking after their own affairs, or not, in search of a meaning for their lives. They are the Telemachus, Odysseus, and Penelope of the modern day, who thanks to metempsychosis have reincarnated in Stephen, Leopold, and Molly. While “manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity” (T.S. Eliot 483), which is one of the

---

<sup>4</sup> Stanislaus Joyce. *My Brother's Keeper*. Ed. Richard Ellmann. New York: The Viking Press, 1958, p. 247.

organisational frameworks of the novel, “Joyce’s is the epic of the metropolis under imperialism, in which the development of bourgeoisie and proletariat alike is stunted to the benefit of a national petty-bourgeoisie” (Jameson 134).

It is through the interplay between the conventions of the novel and the unboundedness of the epic, between the individual and the collective, between the micro and macro levels that Joyce challenges the form of the nineteenth-century realist novel. Even if we observe the world from Stephen’s or Bloom’s perspective, in a way their status as outsiders simultaneously preserves and shortens the distance between them and the reader, which makes the novel flout a superficial kind of realism. As Adorno warns us,

If the novel wants to remain true to its realistic heritage and tell how things really are, it must abandon a realism that only aids the façade in its work of camouflage by reproducing it. (Adorno 32)

Joyce’s critique and refusal of conventional, surface realism, still according to the German philosopher, materialised as a “rebellion against discursive language” (Adorno 31). He breaks down the fourth wall, stands against illusion and collapses aesthetic distance through narrative stance; the external world is internalised, “drawn into [the] interior space [...] and anything that takes place in the external world is presented [...] as a piece of the interior world” (Adorno 33). In refutation of Lukács’s argument,

*Ulysses*, no doubt, counts among those contemporary novels that Adorno considered to be negative epics.

“The art of a world from which many traditional certainties had departed”, as Bradbury and McFarlane describe it, modernist literature represented the effort to shape the experience of the loss of meaning, of stability and order in a world in crisis. The interest and investment in the subjective life of an individual mind, the close investigation of the flow of existence are traits that characterise the change in the dialectical relation between the I and the world, the subject and the object. In face of the state of the world, fragmentation of both object and subject is rendered formally in the modernist novel in general and in *Ulysses* in particular, which is for many the most famous example of the dissolution of the genre, in so far as it defies all the foundations and principles that had defined it.

Polyphony, the impression of chaos, and stylistic plurality threaten to make the architecture collapse that holds the unobtrusive plot together: the division of the novel in three parts, the three main characters (Stephen Dedalus, Leopold and Molly Bloom); the father-son relationship (replicated on several levels); the temporal and chronological signposts; the motifs that subtly connect discrete scenes and episodes (the cloud; the one-legged sailor; the throwaway; the five H.E.L.Y.S. sandwich-men). From a structural perspective, the nexuses are practically indiscernible, pressing on the reader the demand to navigate this world in flux

and try to penetrate its entrails. Each episode is distinct in terms of their form and style, while simultaneously referring to the whole; plot development and the passage of time converge towards the two main events of that day: Stephen and Leopold's meeting late at night and Leopold's return home, after Boylan's visit to Molly. Alternately, issues arise that make Dublin into much more than simply a backdrop; it is, rather, a space in which the political, economic, and cultural relations between colony and empire establish inextricable links with the problem of Irish identity and of nationalism. Unlike the indifferent artist, unconcernedly "paring his fingernails", Joyce's interest in Irish politics, Stanley Sultan contends, finds expression mainly in episodes 7 ("Aeolus") and 10 ("The Wandering Rocks"), with their focus on the political character of the Irish nation and its political predicament, respectively – the master-servant trope is one that recurs throughout the novel, as we know. According to Sultan, as an element of that political character Joyce depicts the ordinary Irish citizen as "impoverished, idle, sentimental, nationalistic and above all alcoholic – a portrait of futility" (Sultan 552), whereas hints of and references to Ireland's dependency are scattered everywhere in the text.

The famous exactness with which Joyce reconstructs Dublin settings – pubs and shops, buildings, bridges and streets – while also shuffling everything; the remaking of biographical material; the characters based on acquaintances and real people; the incorporation

of information provided by his brother Stanislaus and aunt Josephine Murray; the bodily functions; the mind at work; the narrative styles – everything in *Ulysses* helps create a counterpoint between the realistic and antirealistic drives, in Joyce's effort to search for what underlies the surface of life, as he made explicit in his conversation with Arthur Power.

In lieu of the extensive totality of life, whose outward form in the novel is “essentially biographical” (Lukács 1971, 77), Leopold Bloom's biography takes shape as a result of what we learn about this individual life by following him for a few hours, in a plotline in which action amounts to ordinary and routine events. However, his life story ends up by emerging by way of a layered approach to his interiority, in which thoughts, impressions and reflections which respond to the external world mingle with the memory of past moments and events: his courtship of Molly and their marriage; the loss of their son, Rudy; his relationship with and concerns about their daughter, Milly; his father's suicide. Bloom's day begins with breakfast and, once out in the street, there follow his going to a post office, a church, a chemist's shop, a Turkish bath, a funeral, the *Weekly Freeman*, a pub for a snack, the National Library, a hotel for lunch, a tavern, then a break on the beach, a visit to the hospital; his going to the brothel, now with Stephen, a stop for a cup of coffee and, finally, his return home, for a cup of chocolate, a chat with Stephen, and, with the latter's departure, to his

and Molly's bed. All of that is interspersed with Stephen's wanderings, from his departure from the Martello Tower in the early morning up till his meeting with Bloom late at night, and with the scenes involving Molly, who awaits Blazes Boylan's visit at home.

This framework is filled with a multiplicity of other small events, dozens of characters, places, vehicles, sounds, movement, minutiae, colours, which, added to the references to historical facts and figures and literary personalities, offer a panorama of Irish society at the beginning of the twentieth century, therein grounding the novel. Underlying this surface, flows Stephen's, Bloom's, and Molly's mental life, by means of associations, recollections, soliloquies, interior monologues, digressions – a jumble in which fragments, incomplete sentences, overlapping phrases strive to reproduce the to and fro of consciousness. Thus, Bloom's traits as a modern man are revealed – the split resulting from his triple condition as Jewish, Protestant and Catholic; his isolation and feeling of exile in his own land, as if he were in search of a homeland. He is a pacifist, good and decent individual whose needs and desires we get to know thanks to the handling of perspective very close to his own; an empathetic human being, whose common and devalued status reminds one of the myth of the wandering Jew, in addition to the parallel with Odysseus. Bloom is the problematic hero, an outcast, whose humanity makes him, at the same time, representative of human qualities and experiences,

a simultaneously singular and universal figure. Stephen is, in turn, the young Irishman with a Jesuit formation who carries in his name the conjunction of the first Christian martyr, of Dedalus and Icarus (with their mythological resonances), while he is also Telemachus in search of his father. Molly, the carnal and voluptuous Irishwoman, is both Calypso and Penelope; for some, she is the archetypical female. If Joyce seems to have regretted having shared the table of references to the *Odyssey* with some of his first interlocutors, the Homeric resonances have continued to form part of the critical readings of the novel. Be that as it may, once the Joycean building was erected, the Homeric parallel – a kind of scaffolding used by Joyce, came to be, as in any construction, completely dismantled once the work was completed. Notwithstanding, the echoes obtain.

Joyce's definition of *Ulysses* as “an epic of two races”, “the cycle of the human body” and a “little story of a day” seems to embody an impulse towards totality, which gets blurred by fragmentation. The intention “to transpose the myth *sub specie temporis nostri*”<sup>5</sup> (*apud* Norris 2012) occasions a permanent tension between two forces that converse, confirm and revoke each other throughout hundreds of pages; between part and whole; particular and general; epic and novel; subjectivity and objectivity; chronology and break with chronological order; primacy of character over plot; unities of time

---

<sup>5</sup> Viewed in relation to our time.

(around 18 hours of one day), of place (Dublin and surroundings), of action (one day), on the one hand, and multiplicity of events and illusion of simultaneity, on the other.

Lukács's claim that "every form is the resolution of a fundamental dissonance of existence" (Lukács 1971, 62) begs the question about what dissonance is configured in the form of this novel, which enacts a heterogeneous, multifaceted reality and delves into the characters' consciousness. One should challenge the idea that *Ulysses* is an anti-realist novel, as Lukács would have it, for Joyce believed that

[...] it is in the abnormal that we approach closer to reality. When we are living a normal life we are living a conventional one, following a pattern imposed upon us by the church and state. But a writer must maintain a continual struggle against the objective: that is his function. The eternal qualities are the imagination and the sexual instinct, and the formal life tries to suppress both. (*apud* Powers 86)

If, according to Lukács, every form responds to an essential question, *Ulysses* can also be read, therefore, as a response to the domestic problems faced by the Irish society, which includes its colonial condition, the moment of its composition and the new demands presented to the novelistic form by that specific context. For the Hungarian theorist, "modernist forms [...] reflect socio and historical realities – though in a distorted, and distorting, fashion" (Lukács 1969, 49). He

accuses modernist literature of upholding a pessimistic worldview and considering artistic form as an end in itself. His critique of the modernist (“vanguard”) writer rests on the argument that the latter creates reality from what is nothing more than a subjective reflection, which treated as constitutive objectivity gives “a distorted picture of reality as a whole” (Lukács 1969, 51). His grasp of Joyce (and also Kafka), therefore, is infused with a dogmatic stance resulting from his championing of “critical realism”. One could argue, against Lukács, that subjectivation of point of view in *Ulysses* renders still more complex and problematic the connections between self and world, a central question for the novel genre since its beginnings.

Joyce’s “struggle against the objective” has brought about a re-evaluation of the relationship between art and reality. Point of view becomes subjective, but one cannot agree with Lukács that Joyce saw reality “as an incoherent stream of consciousness” (Lukács [1970], 31). Apart from the very material, external elements that create a remarkably palpable environment in the novel (trams, books, clouds, barges, horses, etc., etc., etc.), the world penetrates the narrative, for example, by means of the nationalist and antisemitic frame of mind that condemns Bloom to ostracism and loneliness, since he does not share his countrymen’s ideas. Antagonism manifests itself on several occasions but becomes more evident in episode 12 (Cyclops), in which Bloom confronts the Citizen. Therein, the hostile atmosphere

deepens while Bloom spells out his pacifism (“Force, hatred, history, all that. That’s not life for men and women, insult and hatred. And everybody knows that it’s the very opposite of that that is really life.”) (*Ulysses* 432); he also distinguishes himself from the other customers when he reminds them he is Jewish (“— And I belong to a race too, says Bloom, that is hated and persecuted. Also now. This very moment. This very instant.”) (*Ulysses* 431-2) and makes known his idea of nation:

— Persecution, says he, all the history of the world is full of it. Perpetuating national hatred among nations.

— But do you know what a nation means? said John Wyse.

— Yes, says Bloom.

— What is it? says John Wyse.

— A nation? says Bloom. A nation is the same people living in the same place. Uma nação é o mesmo povo vivendo no mesmo lugar.

— By God, then, says Ned, laughing, if that’s so I’m a nation for I’m living in the same place for the past five years.

So of course everybody had the laugh at Bloom and says he, trying to muck out of it:

— Or also living in different places.

— That covers my case, says Joe.

— What is your nation if I may ask? says the citizen.

— Ireland, says Bloom. I was born here. Ireland. (*Ulysses* 430)

The violence and hatred that transpire in the conversation throughout the episode materialize in the Citizen's hurling a biscuit tin box at Bloom. His gesture contrasts with Bloom's attitude, whose experience of uprootedness seems to allow him a certain distancing from extreme positions. Even though indirect and fleeting, references to the historical context help situate the conflicts – parodied and downplayed here – which had occurred in Ireland at the end of the nineteenth century: the struggle for self-rule led by Charles Stewart Parnell; the political rift between unionists and nationalists; the split between the pro-Parnell and the anti-Parnell in the Irish Parliamentary Party (founded by Parnell and Isaac Butt in 1882). Years of tension would lead to the Easter Revolution in 1916 for the Irish right to freedom and sovereignty. The movement climaxed with the execution of 15 rebels and the prison of more than 3,500 men and women by Westminster. The outbreak of the Great War, however, drew attention from Ireland and turned it to continental Europe. Though mostly written during this period (1914 to 1921), *Ulysses* doubles its focus (“doubling bicirculars”, *Finnegans Wake*) by keeping two temporal perspectives – 1904 Dublin and the context of its composition. Joyce's reply to Mrs Sheehy Skeffington when she asked him why he did not return to Dublin became famous: “Have I ever left it?” (Ellmann 704). To his friend Constantine Curran, in its turn, Joyce wrote, when urged to visit the city: “every day in every way I am walking along the streets of Dublin

and along the strand. And 'hearing voices'. *Non dico giammai ma non ancora*" (Ellmann 704).

In his conclusion to *The Theory of the Novel* Lukács predicted the death of the novel. To be fair with his invaluable contribution to the study of the genre, one must bear in mind that his premises and formulations had a certain conception of the novel as their limit. In his later work and relentless defense of the realists like Balzac and Thomas Mann, there was no room for the modernist novels. Formal freedom, this most characteristic feature of the novel since its origins, rose to an unprecedented level in *Ulysses*, which responded to Ezra Pound's call to an entire generation of modernists: "make it new". Joyce followed to the letter the best tradition of the genre that carries in its name the hallmark of novelty. Undoubtedly, this was responsible for making critics wonder whether Joyce's work could still be considered to be a novel.

Joyce meant to be "an adventurer above all, willing to take every risk, and be prepared to founder in his effort if need be" (Power 110). With him, there is definitely a renovation of the genre, "without its disowning itself, without its reneging on its essential principles" (Fehér 19).

## Bibliography

- Adorno, Theodor W. The Position of the Narrator in the Contemporary Novel. In: *Notes to Literature I*. Trans. Shierry Weber NicholSEN. New York: Columbia University Press, 1991, pp. 30-36.
- \_\_\_\_\_. Extorted Reconciliation: On Georg Lukács' *Realism in Our Time*. In: *Notes to Literature I*. Trans. Shierry Weber NicholSEN. New York: Columbia University Press, 1991, pp. 216-240.
- Beja, Morris et al. *James Joyce: The Centennial Symposium*. University of Illinois Press, 1990.
- Blamires, Harry. *The New Bloomsday Book. A Guide through Ulysses*. London and New York: Routledge, 2010.
- Bradbury, Malcolm & McFarlane, James (eds.). *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*. London: Penguin, 1991.
- Butor, Michel; Svevo, Italo; Eco, Umberto. *Joyce e o romance moderno*. [s.l.]: Documentos, [1969].
- Eliot, T.S. Ulysses, Order, and Myth. *The Dial*, November 1923, pp. 480-483.
- Ellmann, Richard. *James Joyce*. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Fehér, Ference. *O romance está morrendo?* Trad. Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- Galindo, Caetano W. *Sim, eu digo sim: uma visita guiada ao Ulysses de James Joyce*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- Gifford, Don. *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2008.
- Gilbert, Stuart. *James Joyce's Ulysses*. London: Faber and Faber, 1950.
- \_\_\_\_\_. *Letters of James Joyce*. London: Faber and Faber, 1957, v. 1.
- Hitchcock, Peter. Answering as Authoring: or, Marxism's Joyce. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, March 1999, vol. 32, n. 1, pp. 55-69.
- James, Henry. *The Art of the Novel*. Critical Prefaces. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2011.

- Jameson, Frederic. *Ulysses in History*. In: McCormack, W.J. & Stead, Alistair (eds.). *James Joyce and Modern Literature*. London: Routledge & Kegan Paul 1982, pp. 126-141.
- Joyce, James. *Ulysses*. London: Penguin, 2000.
- Larbaud, Valery. James Joyce. *Ce vice unpuni, la lecture. Domaine anglaise*, suivi de *Pages retrouvées*. Paris: Gallimard, 1998, pp. 268-291.
- Lukács, Georg. Narrate or describe? *Writer and Critic and Other Essays*. Ed. and trans. Professor Arthur Khan. London: Merlin Press, [1970], pp. 110-148.
- Lukács, Georg. *The Meaning of Contemporary Realism*. Trans. John and Necke Mander. London: Merlin Press, 1969.
- Lukács, Georg. *The Theory of the Novel*. Trans. Anna Bostock. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1971.
- Matz, Jesse. *The Modern Novel: A Short Introduction*. Oxford: Blackwell, 2004.
- Moretti, Franco. *Ulysses and the Twentieth Century*. In: *Modern Epic. The World System from Goethe to García Márquez*. Trans. Quintin Hoare. London & New York: Verso, 1996, pp. 123-229.
- Moretti, Franco. *The Way of the World*. The Bildungsroman in European Culture. London: Verso, 2000.
- Norris, David. A Clash of Titans: Joyce, Homer and the Idea of Epic. In: Genet, Jacqueline & Hellegouarc'h, Wynne (dir.). *Studies on Joyce's Ulysses*. Caen: Presses Universitaires de Caen, 2012, pp. 101-118. <http://books.openedition.org/puc/238>. Access on 16 May 2021.
- Parsons, Deborah. *Theorists of the Modernist Novel. James Joyce, Dorothy Richardson, Virginia Woolf*. London & New York: Routledge, 2007.
- Power, Arthur. *Conversations with James Joyce*. Dublin: The Lilliput Press, 1999.

Sultan, Stanley. Joyce's Irish Politics: The Seventh Chapter of *Ulysses*. *The Massachusetts Review*, vol. 2, n. 3 (Spring 1961), pp. 549-556.

Watt, Ian. Realism and the Novel Form. *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Harmondsworth: Penguin, 1983, pp. 9-37.



# ULYSSES: UMA EPOPEIA MODERNA

*Sandra Guardini Vasconcelos*

*A teoria do romance*, de George Lukács, e *Um retrato do artista quando jovem* e *Ulysses*, de James Joyce, são produtos do mesmo período e contexto. Escrito em 1914-15 e publicado pela primeira vez em um periódico em 1916, e em formato de livro em 1920, o estudo de Lukács é muito mais uma reflexão que retorna a um mundo e a uma forma que ele sentiu terem chegado ao fim; ele próprio afirma, no prefácio que escreveu em 1962, que essa foi obra do teórico pré-marxista, que agora apontava para o que ele via como distorções e limitações e cuja discussão acerca do romance havia enveredado pelo caminho do Marxismo. Durante toda a sua vida, o romance permaneceu uma das principais preocupações de Lukács e sua análise do gênero seria exposta em seus livros e coletâneas de ensaios. Aqui, recorro não apenas às suas obras iniciais, mas também a algumas de suas publicações subsequentes, nas quais ele adota uma posição controversa a respeito dos modernistas. Refiro-me, especificamente, ao ensaio “Narrar

ou descrever?” (1936) e a *Realismo crítico hoje* (1963) e à crítica que ali se faz a James Joyce.

Os romances de Joyce, por outro lado, embora enraizados em seu próprio presente, não apenas incorporam um sentido de crise, mas também olham formalmente para o futuro. Naqueles anos, o romance de Joyce sobre o processo de amadurecimento do herói confrontou o paradigmático *Bildungsroman* com seu questionamento implícito a respeito de qualquer reconciliação possível entre homem e mundo. Como um brado contra as malhas do nacionalismo, da língua e da religião, *Um retrato* nunca concretizaria a “integração funcional” de Stephen Dedalus “dentro do sistema social” (Moretti 2000, 347). A descoberta de sua verdadeira vocação – sua epifania – mesmo que, aparentemente, mostre a Stephen o caminho para a vida adulta, irá, não obstante, levá-lo ao exílio e beira a irresolução.

Episódico, construído ao redor das crises pessoais de seu jovem protagonista, *Um retrato* é, mais propriamente falando, a narrativa de uma experiência de deslocamento, na qual a socialização não se completa. As palavras de despedida de Stephen [“Bem-vinda, vida, siga para encontrar pela milionésima vez a realidade da experiência e engendrar na forja de minha alma a consciência incriada de minha raça”<sup>1</sup>]

---

<sup>1</sup> James Joyce. *Um retrato do artista quando jovem*. Trad. Caetano Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016, p. 309.

se revelarão ilusórias, quiméricas; antes, o autoexílio de Stephen é sugestivo de seu isolamento e sensação de desenraizamento, algo que os três primeiros episódios de *Ulysses* irão trazer para o primeiro plano e acentuar. À medida que a Telemaquia abre espaço para a odisséia moderna de Leopold Bloom, Stephen irá passar para segundo plano, enquanto sua sensação de desamparo, tanto material quanto espiritual, se aprofunda e sugere a impossibilidade de qualquer integração.

Concebidas entre os “horrores da catástrofe da grande guerra” (Fehér 29-30), essas três obras dão pistas claras de crise em curso – tanto histórica quanto literária. As velhas formas prevalentes no mundo vitoriano não podiam mais exprimir a experiência humana em uma época de mudanças tão significativas e conflitos tão alarmantes. As promessas da sociedade burguesa se revelaram infundadas e o romance, o mais burguês dos gêneros, teve de lidar com circunstâncias novas e imprevistas. A configuração e a experiência da vida moderna pareciam exigir uma resposta completamente nova em termos formais. Enquanto *Um retrato* é uma espécie de *Bildungsroman manqué*, no qual não há reconciliação possível (para tomar emprestados os termos interpretativos de Moretti), as deambulações de Bloom pelas ruas de Dublin são uma versão rebaixada da jornada épica de Odisseu. Em um período de menos de vinte e quatro horas, Joyce consegue condensar a história da vida inteira de Bloom, a história da Irlanda, a quase totalidade da literatura inglesa, uma gama

impressionante de paisagens, sons, pessoas e lugares, além de uma rede complexa de relações sociais. Ao mesmo tempo resiliente e mutável, a abrangência e a plasticidade do romance são tamanhos que permitem a inclusão de uma extensa variedade de estilos, subgêneros e materiais. Como argumenta Jesse Matz, os romances modernistas estão mais preocupados com “a textura verdadeira da experiência real” e menos com o enredo, que se torna “deliberadamente mínimo, muitas vezes comparativamente irrelevante, em grande medida anticlimático e frouxo o suficiente para dar margem à abertura aleatória da existência humana” (Matz 38, tradução nossa).

*Ulysses* tem sido apontado como um exemplo notável da implosão do gênero romance. Joyce não apenas trabalhou para ampliar o conceito de realismo como também ofereceu novas configurações para a relação entre sujeito e objeto. Todos os elementos e procedimentos pressupostos no que Watt certa vez definiu como “realismo formal” são, ao mesmo tempo, mobilizados e contestados na composição e representação das peregrinações de Leopold Bloom em Dublin no dia 16 de junho de 1904. Como outros de seus contemporâneos, Joyce remodelou o romance, adotou a fragmentação e buscou novas estratégias narrativas. Essa foi uma geração de romancistas conscientes da implausibilidade da onisciência e da necessidade de permitir que o leitor mergulhasse na mente das personagens. Leopold e Molly Bloom e Stephen Dedalus

são, portanto, retratados enquanto estão imersos em seus pensamentos mais íntimos, à medida que cuidam de assuntos cotidianos. A imersão e a exploração que o romance faz da subjetividade de Bloom, ao mesmo tempo que desenham uma ampla tela da vida dublinese no início da década de 1900, conduzem o gênero romance a um novo e inaudito patamar. Joyce realizou seu propósito de “criar uma nova fusão entre o mundo exterior e os nossos eus contemporâneos, e também ampliar nosso vocabulário do subconsciente, como fez Proust.” (*apud* Power 86, tradução nossa). Assim, sua estratégia tanto aproveitou quanto desrespeitou todas as convenções tais como o gênero romance as havia conhecido. Ele tinha consciência de que a época exigia que os escritores sondassem “as forças subterrâneas”, “aquelas correntes ocultas que tudo governam” – “um novo modo de pensar”, que ele chamou de “novo realismo” (*apud* Power 64, tradução nossa).

É esse extraordinário amálgama de uma rica vida subjetiva e dos acontecimentos mais banais da existência humana que ancora o romance em um senso palpável do mundo real. O monólogo interior, como técnica consistente, complementa e serve de contraponto à “visão circunstancial da vida” (Watt 31) que proporciona detalhes abundantes de tempo e lugar. *Ulysses* está tão profundamente fincado no cotidiano que é, sem dúvida alguma, uma “imitação mais imediata da experiência individual situada num contexto temporal e espacial” (Watt 32). A despeito das ressonâncias de

Homero de que Joyce investe Bloom, Molly e Stephen, em momento algum duvidamos da individualidade deles. São três figuras irlandesas do início do século vinte no fluxo e refluxo de seu presente. Como tal, eles enfrentam as crises de sua própria existência no tempo e vivem a experiência do “desterro transcendental”, de que a forma do romance é expressão, como afirmou Lukács (Lukács 2000, 127). Como seus homólogos do século dezenove, também elas não se sentem em casa em um mundo cada vez mais hostil e menos familiar. E diferentemente da maior parte desses homólogos, elas não encontrarão – nem com e nem dentro desse mundo – qualquer reconciliação possível.

O sentimento de desamparo assume uma forma muito concreta no romance; entretanto, também incorpora simbolicamente a condição do homem moderno. Fora de suas moradias – e distantes delas –, Bloom e Stephen são, metaforicamente, criaturas sem um lar durante a maior parte do dia e, enquanto perambulam pela cidade realizando tarefas variadas, seu isolamento, suas inquietações e dúvidas ocupam o lugar central. Se os acontecimentos são triviais e o enredo é irrelevante, são suas impressões, as percepções que eles têm da vida e das pessoas ao seu redor que realmente importam e têm primazia. Embora o tempo e o espaço sejam muito específicos, eles são vivenciados e apreendidos subjetivamente. Somos colocados em uma zona de absoluta proximidade com as personagens principais por meio do uso consistente e dominante

do monólogo interior, desse modo encurtando ou até mesmo abolindo a distância épica. Ao praticamente esvaziar o papel e a importância do narrador, *Ulysses* intensifica a representação do presente, conferindo à narrativa uma qualidade muito dramática e cinematográfica. Como *outsiders*, Bloom e Stephen estão longe de ser típicos ou representativos, no sentido luckácsiano; são, antes, entidades individuais que levam vidas apartadas, enquanto carregam o peso de todas as tensões e contradições inerentes à sociedade em que vivem. Através da fragmentação e do detalhe (um dia extraído do fluxo de sua existência) emerge a totalidade da vida. Embora Bloom e Stephen circulem em meio aos componentes da paisagem urbana e à azáfama de Dublin, o sentimento de paralisia, que segundo Joyce sugeriu certa vez a permeava, se apodera de todos os seus habitantes, domina-os, torna-os parte de uma única e mesma experiência histórica. Portanto, fios invisíveis subjazem à superfície da narrativa e trançam as malhas que aprisionam o povo irlandês. À medida que a personagem principal e as secundárias deambulam pelas ruas, vão a lugares e interagem, surgem por entre os fios do enredo as forças históricas que moldaram a Irlanda. Enquanto nacionalidade, língua e religião são as malhas das quais Stephen luta para se libertar – ele é explícito, quando diz ao Sr. Deasy que “A história [...] é um pesadelo de que eu estou tentando acordar.” (*Ulysses* 137) –, a narrativa está impregnada de referências ao colonialismo, nacionalismo, antissemitismo, Império

Britânico, ou seja, das seriíssimas questões políticas da época. Esse é o dilema em que se encontram todas as personagens, não importa de que lado estejam da clivagem política.

*Ulysses* constrói uma espécie de lente dupla, direcionada não apenas às fraturas dentro da Irlanda, mas também à uma Europa fragmentada, perplexa e dividida. Ademais, uma crítica severa ao “império brutal”<sup>2</sup> (*Ulysses* 692) o permeia, resumida no gracejo “Birra, bife, banco, bíblias, buldogues, briguedegueria, bichice e bispos” (*Ulysses* 659), repetida pelas Beatitudes em meio às alucinações, no episódio do bordel, como “Birra bife boidebriga bêblia businessum barnum baitolum bispo” (*Ulysses* 754). Joyce intercala o complexo tecido narrativo com uma grande riqueza de referências históricas. Ao rompermos a superfície de sua pirotecnia linguística, encontramos uma verdadeira rede cujos fios entrelaçam fatos e acontecimentos objetivos, experiência subjetiva e vida coletiva. Como na música, as duas “objetivações da grande épica” (Lukács 2000, 55) – a epopeia, sobre cujas bases se constrói o edifício joyceano, e o romance, a construção que transforma e embaralha tudo – sofrem um tratamento contrapon-tístico, como se fossem duas linhas melódicas que se combinam, contrastam e interagem.

---

<sup>2</sup> No original, “brutish empire”, combinando no adjetivo “brutal” e “British”.

Em seu projeto abrangente e ambicioso, Joyce quis fazer desse romance enciclopédico “uma epopeia de duas raças (israelita/irlandesa) e ao mesmo tempo o ciclo do corpo humano assim como uma pequena história de um dia (vida)” (*apud* Gilbert 146, tradução nossa). O leitor precisa atravessar as camadas que constituem o enredo geral, a fim de perceber todos os materiais que entram na sua fatura. Ao abarcar histórias de vidas individuais, uma cidade, sua história, sua gente, sua cultura, *Ulysses* aspira à totalidade – não a totalidade que Lukács propõe, a qual envolve “todo um conjunto de elementos que estão significativamente interrelacionados de tal modo que a essência de cada elemento só pode ser entendida em sua relação com os outros (Stahl 2022, tradução nossa), mas àquela que o recurso de Joyce ao mito homérico facultou – o mito que, mesmo que tomado ironicamente, constitui seu enquadramento. Se, por um lado, ele estourou os limites do romance realista do século dezenove, por outro lado, reorganizou os destroços, criando a epopeia de um homem comum às voltas com suas questões e problemas cotidianos em um mundo abandonado por deus, como haviam feito os romances desde o princípio. Enquanto – como em um romance do século dezenove – o adultério e a busca simbólica de um filho por um pai e de um pai por um filho subjazem à narrativa, uma miríade de personagens e acontecimentos insignificantes preenchem as cenas nos episódios, urdindo um tecido da vida complexo, variável e multifacetado

em uma Dublin recém-chegada ao século vinte. A partir de fragmentos heterogêneos e materiais variegados, o tecido narrativo recria uma sensação de totalidade social, captando-a nos indivíduos que dela são parte. Contra a afirmação de Lukács de que na obra dos principais escritores modernistas “o homem é, por natureza, solitário, associal, incapaz de estabelecer relações com outros seres humanos” (*apud* Adorno 1991, 223, tradução nossa), Adorno argumenta que “a solidão do homem [é] um fato inescapável de sua existência” e que “em uma sociedade individualista [...] a solidão é socialmente mediada e essencialmente histórica em substância” (Adorno 1991, 223, tradução nossa). E continua:

[...] em Joyce, a base da obra não é o homem eterno tal como Lukács gostaria de supor que seja, mas apenas um homem absolutamente histórico. Não obstante todo o folclore irlandês que aparece ali, Joyce não cria uma mitologia ficcional para além do mundo que representa; em vez disso, ele tenta evocar a essência daquele mundo, ou seu horror fundamental, mitificando-o, por assim dizer, através do princípio estilístico que o Lukács de hoje despreza. (Adorno 1991, 223, tradução nossa)

*Ulysses* concretiza a capacidade que uma narrativa literária tem de abrir um acesso totalizante à sociedade, mapeando-a como um todo. Ajusta-se perfeitamente à definição do romance como “a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência

do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda tem por intenção a totalidade” (Lukács 2000, 55). Não obstante, em sua discussão dos modernistas, Lukács veio a criticar a natureza formalista e subjetiva de suas obras, (que ele descreveu como vanguarda literária) por causa da desfiguração da realidade e da representação de personagens indiferentes e angustiadas. Segundo Peter Hitchcock, Lukács estava entre os “muitos marxistas [que] criticaram severamente Joyce por seu subjetivismo, acreditando que a apresentação de estados interiores do ser servia para desviar da ação (práxis) necessária para mudar o mundo objetivo” (Hitchcock 59, tradução nossa).

Mais do que uma obra antirrealista ou vanguardista, como queria Lukács (1969), *Ulysses* exhibe um conceito novo e diferente de realismo. Ele contradiz o “princípio natural da seleção épica” (Lukács 1968, 70), ou seja, a seleção do que é essencial na vida, tendo sido descrito como “um livro no qual tudo acontece e nada acontece” (Fallon 2021, tradução nossa), mas Dublin nunca é mero pano de fundo, nunca um cenário incidental; ao contrário, é um organismo vivo, um lugar de trocas interpessoais onde as personagens cuidam de suas obrigações rotineiras. É o domínio que Joyce tem do manejo do monólogo interior que responde pela experiência do leitor diante dos acontecimentos do dia; da mesma forma, é a riqueza de detalhes que possibilita a caracterização social. Nenhuma das três personagens principais do romance se destaca por sua

ação ou intervenção no mundo; elas simplesmente cuidam de seus afazeres e tarefas cotidianos; entretanto, os padrões impostos pelos problemas sociais, políticos e religiosos da Irlanda (“Igreja e Estado”) penetram pelos interstícios da narrativa e expõem o antissemitismo de que Bloom – visto como um *outsider* – é vítima no decorrer do dia; a posição das mulheres, circunscritas à esfera doméstica e limitadas em suas aspirações e oportunidades; a penúria da família Dedalus; o jingoísmo dos dublinenses; o dilema da Irlanda como um estado colonial.

Além do “camafeu miniaturizado do mundo em que vivemos [...]” (*Ulysses* 915), Joyce retrata a grandeza da vida cotidiana filtrada pela consciência moderna. Entre a precisão topográfica e o mito, as margens elásticas e flexíveis do romance acomodam a realidade cotidiana e a ampliam para que ela se articule com a complexidade do mundo. Dentro de enquadramentos muito claros (um dia, uma cidade, três personagens principais, um fio narrativo estruturante), Joyce faz a imaginação e a linguagem voarem alto. Assim que as deambulações de nosso moderno Odisseu chegam ao fim, nas primeiras horas da madrugada, quando ele retorna a Eccles Street, ouvinte (Molly) e narrador (Bloom), deitados na cama, são arremessados para o espaço sideral pelo poder da imaginação e da linguagem:

Em repouso relativamente a eles mesmos e um em relação ao outro. Em movimento sendo ambos e cada

um deles levados para o ocidente, para a frente e para trás respectivamente, pelo perpétuo movimento característico da terra através de sempremutáveis trilhas de nuncamutável espaço (*Ulysses* 1036).

Embora muita coisa aconteça no decorrer do dia, a ação no sentido lukásiano de mudança está completamente ausente em *Ulysses*, o que explica por que o teórico húngaro argumenta que há um divórcio entre o romance modernista e a significância épica. Ausente também está a interação entre as personagens com os acontecimentos do mundo, o princípio da seleção épica, distância e perspectiva – alguns dos requisitos que Lukács também estabelece em sua apreciação do método narrativo. A técnica empregada por Joyce não apenas recorre tanto à descrição quanto à narração, com claro predomínio da última, mas também requer uma ressignificação do épico: não conforme a interpretação de Lukács, ou o épico em seu sentido clássico, mas em sua indumentária moderna e como traço estilístico. Com a cisão entre o indivíduo e o mundo, que tem sido uma característica do romance desde seus primórdios, os protagonistas não mais representam uma coletividade, e o mergulho em sua subjetividade reduziu significativamente ou eliminou a distância. É uma tarefa quase impossível identificar e caracterizar o narrador, e mal se pode distinguir sua voz daquelas de suas *dramatis personae*. Além disso, com toda a azáfama das personagens nas ruas de Dublin, todas elas completamente imersas no ambiente

urbano, atividade e movimento dificilmente estão em falta. Porém, isso não é propriamente ação, pois na maior parte do tempo essa atividade e movimento envolvem nada além dos atos mais banais, o que sugere uma aceitação geral do *status quo* e, paradoxalmente, reforça a “hemiplegia da vontade”,<sup>3</sup> que, de acordo com Joyce, acometia seus compatriotas. Todas aquelas vidas individuais estão interrelacionadas por uma história comum e conectadas por um destino comum. Uma cidade, um povo e uma nação falam através de Joyce, que em seu escopo abrangente, faz ressoar uma profusão de vozes, conferindo ao seu romance uma qualidade sinfônica. Por mais que o radicalismo formal e a experimentação modernista de Joyce ocultem e se sobreponham aos elementos narrativos que têm sustentado o gênero romance desde seu surgimento, *Ulysses* narra a história de três personagens, cada uma delas preocupada com sua própria jornada pessoal, cuidando de seus próprios afazeres – ou não –, em busca de um significado para suas vidas. Elas são o Telêmaco, o Odisseu e a Penélope dos tempos modernos, que, graças à metempsicose, reencarnaram em Stephen, Leopold e Molly. Embora esteja “manipulando um contínuo paralelo entre a contemporaneidade e os tempos antigos” (T.S. Eliot 483, tradução nossa), que é um dos arcabouços organizacionais do romance, “o romance

---

<sup>3</sup> Stanislaus Joyce. *My Brother's Keeper*. Ed. Richard Ellmann. New York: The Viking Press, 1958, p. 247.

de Joyce é a epopeia da metrópole sob o imperialismo, em que o desenvolvimento tanto da burguesia quanto do proletariado é dificultado em prol de uma pequena burguesia nacional” (Jameson 134, tradução nossa).

É através do jogo entre as convenções do romance e a amplidão da epopeia, entre o individual e o coletivo, entre os níveis micro e macro que Joyce desafia a forma do romance realista do século dezanove. Mesmo que observemos o mundo a partir da perspectiva de Stephen ou de Bloom, seu *status* como *outsiders*, de certa forma, simultaneamente preserva e encurta a diferença entre eles e o leitor, o que faz o romance desprezar um tipo superficial de realismo. Adorno nos adverte:

Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo. (Adorno 2003, 57)

A crítica e a recusa do realismo convencional, de superfície, por parte de Joyce, ainda de acordo com o filósofo alemão, materializaram-se como uma “revolta contra a linguagem discursiva” (Adorno 2003, 56). Ele rompe a quarta barreira, coloca-se contra a ilusão e desmantela a distância estética através de uma postura narrativa; o mundo exterior é internalizado, “puxado para [o] espaço interior [...] e qualquer coisa que se desenrole no exterior é apresentada [...] como um pedaço do mundo interior” (Adorno 2003, 59). Em re-

futação ao argumento de Lukács, *Ulysses*, sem dúvida, está entre aqueles romances contemporâneos que Adorno considerou como epopeias negativas.

“Arte de um mundo do qual haviam desaparecido muitas certezas tradicionais”, como a descrevem Bradbury e McFarlane (57, tradução nossa), a literatura modernista representou o esforço de dar forma à experiência da perda de sentido, de estabilidade e ordem em um mundo em crise. O interesse e investimento na vida subjetiva de uma mente individual, a investigação profunda do fluxo da existência, são traços que caracterizam a mudança na relação dialética entre o “eu” e o mundo, entre sujeito e objeto. Diante do estado do mundo, a fragmentação tanto do objeto quanto do sujeito se dá formalmente no romance modernista em geral, e em *Ulysses*, em particular, que é, para muitos, o exemplo mais célebre da dissolução do gênero, na medida em que ele afronta todos os alicerces e princípios que o haviam definido.

A polifonia, a impressão de caos e a pluralidade estilística ameaçam fazer desmoronar a arquitetura que sustenta um enredo discreto: a divisão do romance em três partes, as três personagens principais (Stephen Dedalus, Leopold e Molly Bloom); a relação pai/filho (replicada em vários níveis); as marcações temporais e cronológicas; os temas que sutilmente conectam cenas e episódios distintos (a nuvem; o marinheiro perneta; o panfleto; os cinco homens-sanduíche H.E.L.Y.S).

De uma perspectiva estrutural, os nexos são praticamente indiscerníveis, impondo ao leitor a exigência de navegar nesse mundo em fluxo e tentar penetrar suas entranhas. Cada episódio é diverso em termos de forma e estilo, embora, simultaneamente, remetam ao conjunto; o desenvolvimento do enredo e a passagem do tempo convergem para os dois principais acontecimentos daquele dia: o encontro de Stephen e Leopold tarde da noite e o retorno de Leopold para casa depois da visita de Boylan a Molly. Alternadamente, surgem assuntos que tornam Dublin muito mais do que simplesmente um cenário; ela é, mais propriamente, um espaço em que as relações políticas, econômicas e culturais entre colônia e império estabelecem laços inextricáveis com a questão da identidade irlandesa e do nacionalismo. Diferentemente do artista indiferente que, despreocupado, está “aparando as unhas”, o interesse de Joyce pela política irlandesa, argumenta Stanley Sultan, encontra expressão sobretudo nos episódios 7 (“Éolo”) e 10 (“Rochas errantes”), com seu foco no caráter político da nação irlandesa e seu dilema político, respectivamente – o tropo patrão/servo é, como sabemos, recorrente ao longo de todo o romance. Segundo Sultan, como elemento desse caráter político, Joyce retrata o cidadão irlandês comum como “empobrecido, ocioso, sentimental, nacionalista e, acima de tudo, alcoólatra – o retrato da futilidade” (Sultan 552, tradução nossa), ao passo que indícios da condição

de dependência em que a Irlanda se encontra e referências a isso estão espalhados por todo o texto.

O célebre rigor com que Joyce reconstrói cenários de Dublin – *pubs* e lojas, prédios, pontes e ruas – enquanto, ao mesmo tempo, embaralha tudo; a reconstrução de material biográfico; as personagens, baseadas em conhecidos e pessoas reais; a incorporação de informações fornecidas por seu irmão Stanislaus e sua tia Josephine Murray; as funções corporais; a mente em ação; os estilos narrativos – tudo em *Ulysses* contribui para criar um contraponto entre os impulsos realistas e antirrealistas, no esforço de Joyce de buscar o que subjaz à superfície da vida, conforme ele deixou claro em suas conversas com Arthur Power.

No lugar da totalidade extensiva da vida, cuja forma exterior no romance é “essencialmente biográfica” (Lukács 2000, 77), a biografia de Leopold Bloom se configura como resultado do que aprendemos a respeito dessa vida individual, seguindo-o durante algumas horas, em um enredo na qual a ação se resume a acontecimentos comuns e rotineiros. No entanto, a história de sua vida acaba por emergir graças a uma aproximação por camadas de sua interioridade, em que pensamentos, impressões e reflexões que respondem ao mundo externo se misturam com a memória de momentos e eventos passados: a corte que fez a Molly e os anos de casamento; a perda do filho, Rudy; seu relacionamento e as preocupações com a filha, Milly; o suicídio de seu pai. O dia de Bloom começa com

o desjejum e, uma vez na rua, lá estão sua ida a uma agência dos Correios, a uma igreja, a uma farmácia, a um banho turco, a um funeral; à redação do *Weekly Freeman*, a um *pub* para um sanduíche, à Biblioteca Nacional, a um hotel para almoçar, uma taberna depois uma pausa na praia, uma visita ao hospital; sua ida ao bordel, agora com Stephen, uma parada para uma xícara de café e, finalmente, a volta para casa para uma xícara de chocolate quente, um bate-papo com Stephen e, depois que este se vai, a ida para a cama – sua e de Molly. Tudo isso é entremeado com as deambulações de Stephen, depois que ele sai da Torre Martello no início da manhã até seu encontro com Bloom tarde da noite, e com as cenas envolvendo Molly, que aguarda a visita de Blazes Boylan.

Esse arcabouço é preenchido com uma multiplicidade de outros pequenos acontecimentos, dezenas de personagens, lugares, veículos, sons, movimento, minúcias, cores, que, acrescentadas às referências a fatos históricos e figuras e personalidades literárias, oferecem um panorama da sociedade irlandesa no início do século vinte, aí enraizando o romance. Subjacente a essa superfície, flui a vida mental de Stephen, de Bloom e de Molly, através de associações, lembranças, solilóquios, monólogos interiores, digressões – um emaranhado em que fragmentos, sentenças incompletas, frases sobrepostas se empenham em reproduzir o vaivém da consciência. Dessa forma, são reveladas as características de Bloom como um homem moderno

– a cisão resultante de sua tripla condição de judeu, protestante e católico; seu isolamento e o sentimento de exílio em sua própria terra, como se ele estivesse em busca de uma pátria. Ele é um indivíduo pacifista, bom e decente de cujas necessidades e desejos ficamos sabendo graças ao emprego de uma perspectiva muito próxima à dele; um ser humano empático, cujo *status* comum e desvalorizado faz lembrar o mito do judeu errante, o qual se soma ao paralelo com Odisseu. Bloom é o herói problemático, um desterrado, cuja humanidade o torna, ao mesmo tempo, representativo de qualidades e experiências humanas, uma figura simultaneamente singular e universal. Stephen é, por sua vez, o jovem irlandês com formação jesuíta, que carrega no nome a conjunção do primeiro mártir cristão, de Dédalo e de Ícaro (com suas ressonâncias mitológicas), enquanto é também Telêmaco em busca do pai. Molly, a irlandesa carnal e voluptuosa, é tanto Calipso quanto Penélope; para alguns, ela é o feminino arquetípico. Se Joyce parece ter se arrependido de compartilhar o quadro de referências para a *Odisseia* com alguns de seus primeiros interlocutores, as ressonâncias homéricas continuam a fazer parte das leituras críticas do romance. Seja como for, uma vez erigida a construção joyceana, o paralelo homérico – uma espécie de andaim utilizado por Joyce, veio a ser, como em qualquer construção, completamente desmantelado, quando a obra foi concluída. Não obstante, os ecos persistem.

A definição que Joyce oferece de *Ulysses*, como uma “epopeia de duas raças”, “o ciclo do corpo humano” e uma “pequena história de um dia” parece conter um impulso em direção à totalidade que se torna indistinta pela fragmentação. A intenção de “transpor o mito *sub specie temporis nostri*”<sup>4</sup> (*apud* Norris 2012, tradução nossa) gera uma tensão permanente entre duas forças que conversam, ratificam e anulam uma a outra ao longo de centenas de páginas; entre parte e todo; particular e geral; epopeia e romance; subjetividade e objetividade; cronologia e ruptura da ordem cronológica; primazia de personagem sobre enredo; unidades de tempo (cerca de 18 horas de um dia), de lugar (Dublin e seus arredores), de ação (um dia), por um lado, e multiplicidade de eventos e ilusão de simultaneidade, por outro.

A afirmação de Lukács de que “toda forma é a resolução de uma dissonância fundamental da existência” (Lukács 2000, 61) suscita a pergunta sobre que dissonância está configurada na forma desse romance, que encena uma realidade heterogênea, multifacetada, e mergulha na consciência das personagens. É preciso contestar a noção de que *Ulysses* é um romance antirrealista, como quer Lukács, pois Joyce acreditava que

---

<sup>4</sup> À luz do nosso tempo.

[...] é no anormal que chegamos mais próximo da realidade. Quando vivemos uma vida normal, estamos vivendo uma vida convencional, seguindo um padrão que nos é imposto pela Igreja e pelo Estado. Um escritor, entretanto, deve manter uma luta contínua contra o objetivo: essa é sua função. As qualidades eternas são a imaginação e o instinto sexual, e a vida formal tenta suprimir ambos. (*apud* Powers 86, tradução nossa)

Se, de acordo com Lukács, cada forma responde a uma questão essencial, *Ulysses* pode, portanto, ser lido também como uma resposta aos problemas internos enfrentados pela sociedade irlandesa, o que inclui sua condição colonial, o momento da composição do romance e as novas exigências apresentadas à forma romanesca por esse contexto específico. Para o teórico húngaro, “as formas [...] da vanguarda refletem [...] a existência histórica e social, ainda que – [...] se trate dum reflexo desfigurante e desfigurado” (Lukács 1969, 80, tradução nossa). Ele acusa a literatura modernista de sustentar uma visão de mundo pessimista e de considerar a forma artística como um fim em si mesmo. Sua crítica ao escritor modernista (“da vanguarda”) repousa sobre o argumento de que este último constrói o real a partir do que nada mais é do que um reflexo subjetivo que, tratado como objetividade constituinte, apenas nos dá “uma imagem deformada da realidade total” (Lukács 1969, 83, tradução nossa). Sua compreensão de Joyce (e também de Kafka), portanto, é impregnada de uma posição dogmática resultante de sua defesa do “realismo crítico”. Contra Lukács, seria possível

argumentar que a subjetivação do ponto de vista em *Ulysses* torna ainda mais complexas e problemáticas as conexões entre o eu e o mundo, uma questão central para o gênero romance desde sua origem.

A “luta contra o objetivo”, empreendida por Joyce, suscitou uma reavaliação da relação entre arte e realidade. O ponto de vista torna-se subjetivo, mas não se pode concordar com Lukács que Joyce via a realidade “como um fluxo desordenado de consciência” (Lukács 1969, 54). Além dos próprios elementos materiais e externos que criam um ambiente extraordinariamente palpável no romance (bondes, livros, nuvens, barcaças, cavalos, etc., etc., etc.), o mundo adentra a narrativa, por exemplo, através da estrutura mental nacionalista e antisemita que condena Bloom ao ostracismo e à solidão, uma vez que ele não compartilha as ideias de seus compatriotas. O antagonismo manifesta-se em diversas ocasiões, mas se torna mais evidente no episódio 12 (Ciclopes), quando Bloom confronta o Cidadão. Nesse ponto, a atmosfera hostil se aprofunda, enquanto Bloom torna manifesto seu pacifismo (“Força, ódio, história, isso tudo. Isso não é vida pros homens e mulheres, ódio e xingamento. E todo mundo sabe que é exatamente o contrário disso que é a vida de verdade.”) (*Ulysses* 534); ele igualmente se distingue dos outros frequentadores, quando lembra a todos que é judeu (“— E eu também pertenço a uma raça, o Bloom falou, que é odiada e perseguida. Ainda

hoje. Agora mesmo. Neste mesmo instante.”) (*Ulysses* 531) e explicita seu conceito de nação:

— Perseguição, ele falou, toda a história do mundo está cheia de perseguição. Perpetuando o ódio nacional entre as nações.

— Mas e você sabe o que significa uma nação? O John Wyse falou.

— Sei, o Bloom falou.

— E o que é? O John Wyse falou.

— Uma nação? O Bloom falou. Uma nação é o mesmo povo vivendo no mesmo lugar.

— Santo Deus, então, o Ned falou, rindo, se é assim eu sou uma nação porque eu estou morando no mesmo lugar tem cinco anos.

Aí é claro que todo mundo riu da cara do Bloom e ele falou, tentando sair da esparrela:

— Ou vivendo em lugares diferentes também.

— O que já cobre o meu caso, o Joe falou.

— Qual é a sua nação se você não incomoda? O cidadão falou.

— A Irlanda, o Bloom falou. Eu nasci aqui. A Irlanda. (*Ulysses* 531-2)

A violência e o ódio que transparecem na conversa no decorrer de todo o episódio materializam-se quando o Cidadão arremessa uma lata de biscoito em Bloom. Seu gesto contrasta com a atitude de Bloom, cuja experiência de desenraizamento parece permitir-lhe certo distanciamento de posições extremadas.

Mesmo que indiretas e fugazes, as referências ao contexto histórico contribuem para situar os conflitos – parodiados e rebaixados aqui –, que haviam ocorrido na Irlanda no fim do século dezenove: a luta pelo autogoverno, liderada por Charles Steward Parnell; a divisão política entre unionistas e nacionalistas; a cisão entre os partidários e os adversários de Parnell no Irish Parliamentary Party [Partido Parlamentarista Irlandês] (fundado por Parnell e Isaac Butt em 1882). Anos de tensão levariam à Revolta da Páscoa em 1916 pelo direito de liberdade e soberania dos irlandeses. O movimento teve seu clímax com a execução de 15 rebeldes e a prisão de mais de 3.500 homens e mulheres por Westminster. Entretanto, a eclosão da Grande Guerra desviou a atenção da Irlanda, voltando-a para a Europa continental. Embora escrito em sua maior parte durante esse período (1914-1921), *Ulysses* duplica seu foco (“doblinessas bisseculares”, *Finnegans Wake*<sup>5</sup>), mantendo duas perspectivas temporais – a Dublin de 1904 e o contexto de sua composição. A resposta de Joyce à Sra. Sheehy Skeffington, quando ela lhe perguntou por que ele não retornava a Dublin, ficou célebre: “Alguma vez a deixei?” (Ellmann 704, tradução nossa). Para seu amigo Constantine Curran, por sua vez, Joyce escreveu, quando instado a visitar a cidade: “todos os dias, de todas as formas, estou caminhando pelas ruas de Dublin

---

<sup>5</sup> Na tradução sugerida por Caetano Galindo.

e pela costa. E ‘ouvindo vozes’. *Non dico giammai ma non ancora*” (Ellmann 704, tradução nossa).

Na conclusão de seu *A teoria do romance*, Lukács previu a morte do romance. Para fazer justiça a sua inestimável contribuição para o estudo do gênero, é preciso levar em conta que suas premissas e formulações tinham certa concepção do romance como seu limite. Em sua obra posterior e em sua incansável defesa de realistas como Balzac e Thomas Mann, não havia espaço para os romances modernistas. A liberdade formal, o traço mais característico do romance desde suas origens, elevou-se a um nível sem precedentes em *Ulysses*, que respondeu ao apelo de Ezra Pound a toda uma geração de modernistas: “renovem”. Joyce seguiu à risca a melhor tradição do gênero que carrega no nome a marca da novidade. Sem dúvida, isso foi responsável por levar os críticos a se perguntarem se a obra de Joyce ainda poderia ser considerada romance.

Joyce pretendeu ser “um aventureiro acima de tudo, disposto a assumir todos os riscos” e estar preparado para “fracassar em seu esforço se necessário” (*apud* Power 110). Com Joyce houve, definitivamente, uma renovação do gênero, “sem se negar a si mesmo, sem renegar seus princípios essenciais” (Fehér 19).

## Bibliografia

- Adorno, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. *Notas de literatura*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2003, pp. 55-63.
- \_\_\_\_\_. Extorted Reconciliation: On Georg Lukács' *Realism in Our Time*. In: *Notes to Literature I*. Trans. Shierry Weber Nicholsen. New York: Columbia University Press, 1991, pp. 216-240.
- Beja, Morris et al. *James Joyce: The Centennial Symposium*. University of Illinois Press, 1990.
- Blamires, Harry. *The New Bloomsday Book. A Guide through Ulysses*. London and New York: Routledge, 2010.
- Bradbury, Malcolm & McFarlane, James (eds.). *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*. London: Penguin, 1991.
- Butor, Michel; Svevo, Italo; Eco, Umberto. *Joyce e o romance moderno*. [s.l.]: Documentos, [1969].
- Eliot, T.S. Ulysses, Order, and Myth. *The Dial*, November 1923, pp. 480-483.
- Ellmann, Richard. *James Joyce*. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Fallon, Donal. "The Socialism of James Joyce", *Jacobine Magazine*, 13 January 2021. In: <https://www.jacobinmag.com/2021/01/james-joyce-socialism-ulysses>.
- Fehér, Ference. *O romance está morrendo?* Trad. Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- Galindo, Caetano W. *Sim, eu digo sim: uma visita guiada ao Ulysses de James Joyce*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- Gifford, Don. *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2008.
- Gilbert, Stuart. *James Joyce's Ulysses*. London: Faber and Faber, 1950.
- \_\_\_\_\_. *Letters of James Joyce*. London: Faber and Faber, 1957, v. 1.

- Hitchcock, Peter. Answering as Authoring: or, Marxism's Joyce. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, March 1999, vol. 32, n. 1, pp. 55-69.
- James, Henry. *The Art of the Novel*. Critical Prefaces. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2011.
- Jameson, Frederic. *Ulysses in History*. In: McCormack, W.J. & Stead, Alistair (eds.). *James Joyce and Modern Literature*. London: Routledge & Kegan Paul 1982, pp. 126-141.
- Joyce, James. *Ulysses*. Trad. Caetano Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.
- Larbaud, Valery. James Joyce. *Ce vice unpuni, la lecture. Domaine anglaise*, suivi de *Pages retrouvées*. Paris: Gallimard, 1998, pp. 268-291.
- Lukács, Georg. Narrar ou descrever? *Ensaio sobre literatura*. Trad. Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, pp. 47-99.
- \_\_\_\_\_. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Realismo crítico hoje*. Trad. Ermínio Rodrigues. Brasília: Coordenada-Editora de Brasília, 1969.
- Matz, Jesse. *The Modern Novel: A Short Introduction*. Oxford: Blackwell, 2004.
- Moretti, Franco. *Ulysses and the Twentieth Century*. In: *Modern Epic. The World System from Goethe to García Márquez*. Trans. Quentin Hoare. London & New York: Verso, 1996, pp. 123-229.
- \_\_\_\_\_. *The Way of the World*. The Bildungsroman in European Culture. London: Verso, 2000.
- Norris, David. A Clash of Titans: Joyce, Homer and the Idea of Epic. In: Genet, Jacqueline & Hellegouarc'h, Wynne (dir.). *Studies on Joyce's Ulysses*. Caen: Presses Universitaires de Caen, 2012, pp. 101-118. <http://books.openedition.org/puc/238>.

- Parsons, Deborah. *Theorists of the Modernist Novel. James Joyce, Dorothy Richardson, Virginia Woolf*. London & New York: Routledge, 2007.
- Power, Arthur. *Conversations with James Joyce*. Dublin: The Lilliput Press, 1999.
- Stahl, Titus. Georg [György] Lukács. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.) In: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2018/entries/lukcacs>.
- Sultan, Stanley. Joyce's Irish Politics: The Seventh Chapter of *Ulysses*. *The Massachusetts Review*, vol. 2, n. 3 (Spring 1961), pp. 549-556.
- Watt, Ian. O realismo e a forma romance. *A ascensão do romance. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 11-33.



## CONTRIBUTORS

*Maria Sílvia Betti* is a Senior Professor and Postgraduate supervisor in the Postgraduate Program in Linguistic and Literary Studies in English, linked to the Department of Modern Languages at the Faculty of Philosophy, Literature and Human Sciences of the University of São Paulo, and in the Postgraduate Program in Performing Arts at ECA, also at the University of São Paulo. She was accredited for post graduation supervision at ECA in 2011 in the Area of Theory and Practice for Theater, Research Line in Theater History.

*Eda Nagayama* is a writer, actor and PhD in Literary Studies in English, Master in Audiovisual Communication and Aesthetics and Bachelor in Theater Theory from the University of São Paulo. Her current postdoctoral research focuses on postmemory, trauma, and forced displaced people's testimonies. She is the author of four books, including *Yaser*, a Portuguese/English narrative based on her experience as an observer of human rights violations in Palestine.

*Munira H. Mutran* is Associate Professor and Senior Professor at the Department of Modern Letters at the University of São Paulo, with a Master's, Doctorate and Associate Professorship at that university. Her teaching and research in Irish Studies resulted in the founding of the Brazilian Association of Irish Studies (ABEI) and the creation of the W.B. Yeats Chair of Irish Studies. Among her many publications, highlights include *Álbum de Retratos* (2002) and *A Batalha das Estéticas* (2015). In 2008, she received the title of "Doctor Honoris Causa on Literature" from the National University of Ireland, Maynooth; in 2018, she received from the President of Ireland, Michael D. Higgins, the "Presidential Distinguished Service Award."

*Mary O'Donnell* is one of Ireland's best-known authors. Her novels are *The Light-Makers*, *Virgin and the Boy*, *The Elysium Testament* and *Where They Lie*. Her collections of short stories are *Strong Pagans* and *Storm Over Belfast*. As a poet, her collections include the highly-popular *Unlegendary Heroes*, *Spiderwoman's Third Avenue Rhapsody*, *The Place of Miracles* and *Those April Fevers*. She was overall winner of the Fish International Short Story Prize in 2010 and the Hungarian edition of her *Selected Poems* received the Irodalmi Jelen Translation Prize (2012). A selection of essays on her work, *Giving Shape to the Moment: The Art of Mary O'Donnell*, was published by Peter Lang (UK 2018). She lives in County Kildare.

*Eduardo Tolentino de Araújo* is founder and director of TAPA, one of the most important and long-lived Brazilian theater companies operating professionally since 1979. With forty-three years of uninterrupted work and more than sixty staged plays, Eduardo Tolentino's work stands out for the high quality of TAPA's repertoire theater and the staging of classics. Among the foreign authors he staged and directed are Shakespeare, Bernard Shaw, Bertolt Brecht, Anton Chekhov, Tennessee Williams, Edward Albee, August Strindberg, Oscar Wilde, Nicolau Machiavelli, Luigi Pirandello, Arthur Schnitzler and Guy de Maupassant, and among Brazilian authors, Martins Pena, Arthur de Azevedo, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Oduvaldo Vianna Filho and Plínio Marcos, in a non-exhaustive list.

*Sandra Guardini T. Vasconcelos* is Professor of English and Comparative Literature at the University of São Paulo. She did post-doctoral studies at the University of Cambridge (1993-1994) and at the University of Manchester (2008), and was Visiting Research Associate at the Centre for Brazilian Studies at the University of Oxford (2005). Over the past years, she has been carrying out research on the presence and circulation of eighteenth- and nineteenth-century British novels in nineteenth-century Brazil. She has edited several books, has published articles and chapters both in Brazil and abroad and is the author of *Puras Misturas. Estórias em Guimarães Rosa* (1997), *Dez Lições sobre o*

*Romance Inglês do Século XVIII* (2002), and *A Formação do Romance Inglês: ensaios teóricos* (2007), for which she got the 2008 Jabuti Prize for Literary Theory and Criticism. At present, she is the coordinator of the Laboratory for the Study of the Novel (LERo) and of the project “The Global Novel”, with researchers from the University of Surrey. She is curator of the João Guimarães Rosa Archive, at the Instituto de Estudos Brasileiros and holds a CNPq Research Productivity Grant (Grade 1A).

\* \* \*

*Maria Sílvia Betti* é Professora Sênior e Orientadora de Pós-Graduação no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, vinculado ao Departamento de Línguas Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA, também da Universidade de São Paulo. Foi credenciada para orientação de pós-graduação na ECA em 2011 na Área de Teoria e Prática para Teatro, Linha de Pesquisa em História do Teatro.

*Eda Nagayama* é escritora, atriz e doutora em Estudos Literários em Inglês, mestre em Comunicação e Estética do Audiovisual e bacharel em Teoria do Teatro pela Universidade de São Paulo. Sua pesquisa de pós-doutorado se concentra em pós-memória, trauma e testemunhos de deslocados forçados. É autora de quatro livros, incluindo *Yaser*, narrativa bilíngue português/inglês baseada na experiência como observadora de violações de direitos humanos na Palestina.

*Munira H. Mutran* é Professora Associada e Professora Sênior do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo, com Mestrado, Doutorado e Livre Docência naquela universidade. De sua docência e pesquisa em Estudos Irlandeses resultaram a fundação da Associação Brasileira de Estudos Irlandeses (ABEI) e a criação da Cátedra de Estudos

Irlandeses W.B. Yeats. Dentre suas diversas publicações. Destacam-se *Álbum de Retratos* (2002) e *A Batalha das Estéticas* (2015). Em 2008, recebeu o título de “Doctor Honoris Causa on Literature” da National University of Ireland, Maynooth; em 2018, o Presidente da Irlanda, Michael D. Higgins, concedeu-lhe o “Presidential Distinguished Service Award”.

*Eduardo Tolentino de Araújo* é fundador e diretor do TAPA, uma das mais importantes e longevas companhias brasileiras de teatro, trabalhando em âmbito profissional desde 1979. Com quarenta e três anos de trabalho ininterrupto e mais de sessenta peças encenadas, o trabalho de Eduardo Tolentino à frente do TAPA destaca-se pela qualidade de seu teatro de repertório e pela montagem de clássicos. Dentre os autores estrangeiros encenados estão Shakespeare, Bernard Shaw, Bertolt Brecht, Anton Tchekhov, Tennessee Williams, Edward Albee, August Strindberg, Oscar Wilde, Nicolau Maquiavel, Luigi Pirandello, Arthur Schnitzler e Guy de Maupassant, e dentre os autores brasileiros, Martins Pena, Arthur de Azevedo, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Oduvaldo Vianna Filho e Plínio Marcos, numa relação não exaustiva.

*Sandra Guardini T. Vasconcelos* é professora titular de Literaturas de Língua Inglesa da Universidade de São Paulo. Fez graduação em Português-Inglês pela Universidade de São Paulo, mestrado e doutorado

em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo e pós-doutorado na Universidade de Cambridge (bolsa FAPESP) e na Universidade de Manchester (bolsa CAPES). Foi pesquisadora visitante no Centre for Brazilian Studies da Universidade de Oxford. Autora de *Puras misturas* (HUCITEC; FAPESP, 1997), *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII* (Boitempo, 2002) e *A formação do romance inglês: ensaios teóricos* (HUCITEC; FAPESP, 2007), que recebeu o Prêmio Jabuti 2008 na categoria Teoria/Crítica Literária. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: romance inglês, relações Inglaterra-Brasil no século XIX, romance brasileiro, Guimarães Rosa. Participou dos Projetos Temáticos FAPESP “Caminhos do romance no Brasil: séculos XVIII e XIX” (2004-2007) e “A circulação transatlântica dos impressos: a globalização da cultura no século XIX” (2011-2015); coordenou o projeto “Deslocamentos, descentramentos: romances sem fronteiras” (AP-R/SPRINT-FAPESP), desenvolvido com pesquisadores da Universidade de Warwick. Atualmente, coordena o Laboratório de Estudos do Romance (LERo) e o projeto “The Global Novel”, com professores da Universidade de Surrey. É curadora do Fundo João Guimarães Rosa (IEB-USP) e pesquisadora 1A do CNPq.

Ficha técnica

Mancha 8,8 x 16,3 cm

Formato 12,3 x 18,5 cm

Tipologia Cheltenham Light 11 e

Monotype Corsiva 20

Papel miolo: Couché 115 g/m<sup>2</sup>

Capa Dura