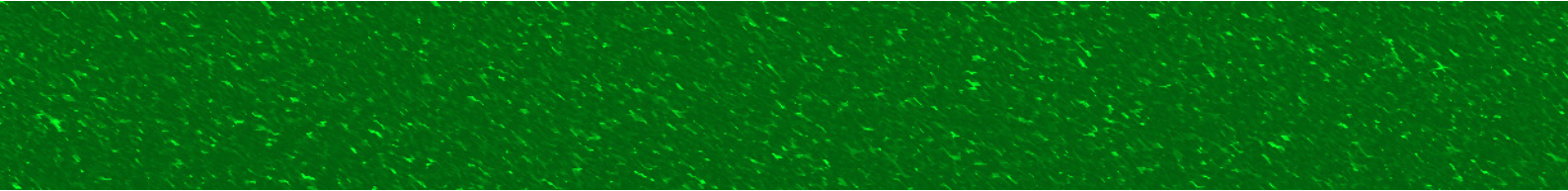


# ARTIGOS





## James Clarence Mangan, heterônimo de James Joyce?

Rangel Gomes de Andrade<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho objetiva analisar a representação de James Clarence Mangan desenvolvida nos dois ensaios, datados de 1902 e 1907, que James Joyce dedicou a esse poeta romântico irlandês do século XIX. Consideramos que, por meio da recensão da vida e obra de Mangan efetuada por Joyce, é possível depreender a visão do escritor sobre o romantismo e o artista romântico, fundado em dois atributos centrais: a melancolia e a imaginação criadora. Com base nesse objetivo, efetuamos uma leitura dos ensaios sobre Mangan em que destacamos o modo como Joyce acentua os traços melancólicos presentes na personalidade e na obra do poeta, de modo a delinear um protótipo de poeta maldito no qual pode projetar sua própria personalidade e temperamento artístico. Como melancólico assumido, Joyce cria para si um personagem, um avatar de artista, na figura de Mangan, para o qual transporta os valores da tradição do gênio melancólico que marcaram a história da poesia ocidental, fazendo dele seu precursor no interior da tradição literária irlandesa.

**Palavras-chave:** James Joyce; James Clarence Mangan; romantismo; melancolia.

### *James Clarence Mangan, James Joyce's heteronym?*

A indagação que serve de título para este trabalho remete ao artigo “Edgar Allan Poe, heterônimo de Baudelaire?”, de autoria de Álvaro Cardoso Gomes (2015), no qual o crítico aborda os ensaios de Charles Baudelaire a respeito de Poe a partir da noção de heteronomia. Segundo Gomes (2015), Baudelaire projeta em Poe seu próprio temperamento artístico, irmanando-se de uma versão idealizada e ficcionalizada do poeta americano. O Poe baudelairiano configura, segundo Gomes (2015, p. 7), uma “imagem estereotipada do gênio nevrótico, incompreendido e condenado a uma solidão criadora”. Ainda de acordo com o crítico:

O Poe que nasce das páginas exaltadas de Baudelaire é muito mais que o verdadeiro Poe, é o *dandy* satânico, um Roderick Usher lançado à vida, ultrajado pela sociedade utilitarista, que o rejeita e que é rejeitado pelo escritor, com o desprezo de uma existência aristocrática, vivida à margem dos bons costumes, *à rebours* dos honestos princípios burgueses. (GOMES, 2015, p. 8).

Com base na leitura efetuada por Gomes da ensaística baudelairiana, consideramos que James Joyce, no par de ensaios que dedica ao poeta irlandês do século XIX James Clarence Mangan, procede um feito semelhante ao do poeta francês, fazendo de

---

<sup>1</sup> Rangel Gomes de Andrade é mestrando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), campus de Araraquara. Graduado em Letras – Português/Francês (UNESP-Araraquara). E-mail: rangel.g.andrade@unesp.br. Bolsista CAPES-PROEX, processo n. 88887.486253/2020-00.

Mangan o protótipo do gênio martirizado que o próprio escritor reivindicava para si. Mais precisamente, compreendemos que, por meio da recensão de Joyce da obra e da vida de Mangan, é possível depreender sua visão do romantismo e do artista romântico, enquanto ser de exceção, resultado da melancolia que lhe proporciona uma prodigiosa capacidade imaginativa.

Antes, porém, procederemos uma breve contextualização da recepção e normatização do romantismo entre os literatos irlandeses contemporâneos de Joyce, tendo em vista que o autor cresceu imerso em uma cultura vitoriana marcada por uma atmosfera difusamente romântica, que encontrava em poetas como Browning e Tennyson os maiores expoentes de uma poesia sentimental e burguesa, da qual Joyce almejava se distanciar.

Em primeiro lugar, é preciso compreender que a Irlanda, durante a maior parte de sua história, foi subjugada por poder estrangeiro. O jugo inglês, que advinha desde a Idade Média, consolidou-se no século XVII, mantendo-se até o início do século XIX, quando Daniel O’Connell obtém a Emancipação Católica, libertando a Irlanda do domínio do protestantismo inglês; esse acontecimento, entretanto, acabou dando início ao domínio da Igreja Católica na ilha (VIZIOLI, 1991). Mais tarde, em 1875, com a eleição de Charles Stewart Parnell ao Parlamento Britânico, renovaram-se as esperanças de independência e autonomia para Irlanda; até que, em 1890, um escândalo de adultério envolvendo o líder político foi o estopim para uma crise política que marcaria profundamente Joyce, então com nove anos, e todos de sua geração. O escândalo, com fortes tonalidades moralistas e participação decisiva de parlamentares católicos, se tornou assunto público, impedindo Parnell de ser reeleito: “Rejeitado, caluniado e frustrado, pouco depois morria o grande líder.” (VIZIOLI, 1991, p. 19).

Já no início do século XX, embora a Igreja continuasse a exercer enorme poder político, social e cultural sobre a Irlanda, a queda de Parnell produziu uma intensa onda anticlerical entre os grupos nacionalistas (LERNOUT, 2009), de modo que, neste começo de século, a Irlanda vivia um momento de grande efervescência política. É nesse contexto que desponta o Irish Literary Revival, movimento literário de tonalidade romântico-simbolista que se desenvolveu *pari passu* com o fervor nacionalista que acometia a nação. A fim de revitalizar a cultura nacional e desenvolver uma autêntica literatura irlandesa, o Irish Revival procurou resgatar o idioma gaélico, os valores e formas poéticas tradicionais, bem como o passado mítico da nação.

Os “revivalistas”, como ficaram conhecidos os poetas e dramaturgos liderados por William Butler Yeats, tiveram um papel fundamental na modernização das letras e da dramaturgia irlandesa. Arregimentados em torno do Irish Literary Theatre, fundado

em 1899, o grupo inicialmente encenava peças que desafiavam o gosto do público, ávido por temas nacionalistas, mas logo assumiram uma orientação mais afeita ao gosto médio. Joyce, que aplaudira vigorosamente a peça de Yeats *The Countess Cathleen*, enquanto os demais estudantes irlandeses a vaiaram por ser “antiirlandesa”, ficou profundamente desapontado com a postura condescendente daqueles que denominaria mais tarde de “companhia de comediantes” (JOYCE, 2012a, p. 160), em um poema satírico intitulado “Santo Ofício”, composto em 1904.

A esta altura, o Irish Revival já estava completamente embebido em uma atmosfera neorromântica que se adequava bem à tentativa desses autores de revigorar o passado nacional por meio da arte. De acordo com Bruce Stewart (2006, p. 133):

At that time, Ireland was gripped by a mood of romantic nationalism which did not readily embrace modernist ideas in politics and religion, other than those which confirmed the importance of the ‘imagined community’ [...]; and just as romanticism seemed preferable to realism for nationalists of the day, archaism rather than innovation was the dominant mode for literary revivalists (though that inevitably involved some degree of literary experiment).

Joyce jamais se encaixou na “panelinha” revivalista, com relação à qual se considerava a “cloaca” (JOYCE, 2012a, p. 161), como escreve no poema supracitado. Para ele, a encenação de temas nacionais em idioma local era uma atitude provinciana, reivindicando, em seu lugar, uma orientação mais cosmopolita para a literatura irlandesa. Ainda em 1901, Joyce escreve um furioso artigo (“O dia da plebe”) contra os rumos que tomava o Irish Literary Theatre. Nele, demarca a posição que o artista deveria tomar em face da vontade popular, devendo se “servir da turba”, mas tomando o “cuidado de isolar-se dela” (JOYCE, 2012a, p. 72), e aponta o moralismo da “ralé” que dominava os teatros irlandeses. Apesar de louvar os avanços artísticos que o Irish Theatre havia alcançado até ali, condena sua rendição fácil às demandas populares, submetendo-se à condição de “propriedade da plebe da mais atrasada raça da Europa.” (JOYCE, 2012a, p. 73). Afirma, ainda, que o artista que se conforma em servir a sociedade acaba refém de seus grilhões, degradando a autonomia da sua visão artística.

Incomodava a Joyce o idealismo ingênuo dos revivalistas. Estes, ao buscarem no passado nacional valores tradicionais, acabavam por mascarar a verdadeira realidade irlandesa. Veiculavam assim uma visão hipócrita e mistificada da Irlanda, que em nada condizia com a nação observada pelo escritor. Como aponta Herbert Howard (apud VI-  
ZIOLI, 1991, p. 21):

eles falavam de castidade irlandesa, enquanto ele próprio via o lavrador irlandês como *le grand masturbateur*; falavam da importância do gaélico, enquanto ele considerava essa língua um instrumento grosseiro; atacavam o materialismo da Inglaterra comercialista, enquanto ele argumentava que o lavrador irlandês era tão ganancioso quanto o de Yorkshire.

Enquanto os revivalistas tinham “os olhos postos no passado; ele estava absorto no presente”, ressalta Vizioli (1991, p. 20). É nesse sentido que, em 1900, Joyce apresenta à Literary and Historical Society do University College um polêmico ensaio intitulado “Drama e vida”, no qual, contrariamente à tendência passadista dos revivalistas, defende a permanência de uma força dramática na vida comum e a possibilidade do artista extrair do presente “paixões imortais” e “verdades humanas” (JOYCE, 2012a, p. 46):

Nos nossos dias, a selvageria épica tornou-se impossível pela vigilância da polícia, e a cavalaria foi morta pelos oráculos da moda dos bulevares. [...] No entanto, penso que ainda se pode extrair da melancólica monotonia da existência um pouco de vida dramática. O homem mais vulgar, o mais morto entre os vivos, pode ter um papel num grande drama. [...] A grande comédia humana de que todos participamos oferece um terreno ilimitado para o verdadeiro artista, tanto hoje quanto ontem e na antiguidade. (JOYCE, 2012a, p. 46).

Compreende-se, portanto, que a predileção de Joyce não era por um irlandês mítico e de espírito guerreiro perdido em algum lugar do passado (KIBERD, 2012), mas pela Irlanda contemporânea, dos bares, da pobreza e dos marginalizados, uma Irlanda atrasada e degradada, da qual o artista deveria se libertar por meio de sua capacidade imaginativa, transfiguradora e transcendente, conquanto devesse extrair da própria degradação o material para criação e superação desse estado de coisas. Segundo Vizioli (1991, p. 21):

a atmosfera cultural de Dublin era mesmo irremediavelmente provinciana e asfixiante. Portanto, era sobre isso que tinha de escrever, retratando a pobreza material e moral a seu redor, o despropósito de tudo, e a sua frustração de homem e de artista.

Para Joyce, “*art was a confrontation with, not an escape from, reality.*” (BULSON, 2006, p. 3). Como exclama Stephen Daedalus, *alter ego* do escritor, em *Stephen herói*: “esse é o grande erro que as pessoas cometem. A arte não é uma fuga da vida!” (JOYCE, 2012b, p. 67).

Contra o romantismo nacionalista dos colegas de geração, Joyce reivindicava uma visão menos exultante da sociedade irlandesa. Em lugar de um romantismo solar e exalta-

do, o autor invoca um romantismo das trevas<sup>2</sup> e negativo<sup>3</sup>, cujo fundamento está mais em confrontar os valores nacionais que em enaltecê-los. “Desejava chocar seus compatriotas com uma consciência mais profunda de seus autoenganos”, assinala Kiberd (2012, p. 17). Anthony Burgess (1994, p. 29), por sua vez, considera que o propósito de Joyce nunca foi se tornar o “senador-bardo de uma república atrasada”. Em outras palavras, o escritor rejeitava o ideal do poeta guia da nação, de voz retumbante e identificado com o corpo coletivo<sup>4</sup>, em prol do poeta incompreendido, solitário, contrário às normas de conduta e detentor de uma voz poética melancólica e carregada de negatividade. Eis porque a figura romântica na qual Joyce personifica seus ideais de artista é o perfeito modelo irlandês do poeta maldito: James Clarence Mangan.

Joyce parece ver, neste poeta do século XIX, um temperamento romântico mais afeito à transfiguração, através do poder imaginativo, daquela “melancólica monotonia da existência”, mencionada em “Drama e vida”. O autor trata de Mangan em dois ensaios, datados de 1902 e 1907. Como nos alerta Burgess (1994), os ensaios de Joyce interessam menos à compreensão de seu objeto de análise que de seu autor. Os dois ensaios sobre Mangan dizem pouco sobre o poeta oitocentista e muito sobre Joyce. A partir deles, o escritor enseja “*an account of his developing theories on art and the figure of the artist*” (COUT, 2018, p. 27). É possível, portanto, decantar deles o modo como Joyce compreende o romantismo, de modo geral, e o artista romântico, em particular, fundado em dois atributos centrais: a **melancolia** e a **imaginação criadora**.

O primeiro ensaio, derivado de uma conferência proferida diante da Literary and Historical Society, e escrito em um estilo ornamentado, exuberante e poético<sup>5</sup>, é a voz de um jovem ousado e provocativo que almeja se consolidar como “*a stylish polemicist, an*

---

<sup>2</sup> Nos reportamos aqui às duas faces do romantismo elencadas por Walnice Nogueira Galvão (2013, p. 70): “Se uma é jovem, rósea, imersa nos sentimentos e na natureza, solar em suma, a outra é noturna, *noir* ou *dark*. Esta outra face manifesta-se forçosamente nos mais recalcitrantes à revolução industrial, que encaram com apreensão o predomínio da indústria e da máquina sobre as pessoas, ou do capital sobre o trabalho, acarretando a uniformização da vida, a automatização, a linha de montagem. A tudo isso vinha acrescentar-se a degradação que assolava homens, tecido urbano e paisagem. Rebeldes, não conformistas, intransigentes, estes poetas, levando avante suas propostas, avançariam por vias proibidas como o satanismo, o esoterismo, o sobrenatural, o sadismo. Uma de suas mais notáveis derivações é a figura do poeta maldito.”

<sup>3</sup> “Romantismo negativo” é o termo cunhado pelo crítico Morse Peckham para designar os românticos revoltados e angustiados com as limitações existenciais impostas pela sociedade moderna, explorando dimensões obscuras e malignas da experiência humana como reação a essa condição. Seu grande modelo é o poeta inglês Lord Byron. Conferir o verbete “Negative Romanticism”, presente na *Encyclopedia of Romanticism* (GOLDSTEIN, 1992).

<sup>4</sup> O tipo de poeta que, como ressalta Galvão (2013), tem no francês Victor Hugo um de seus representantes **mais emblemáticos**.

<sup>5</sup> Marcadamente influenciado pelo ensaísmo impressionista e esteticista de Walter Pater, o que incorre em uma argumentação um tanto quanto nebulosa (CLARE, 2009).

*opinionated and thoroughly modern innovator*” (CLARE, 2009, p. 249). Diante de uma audiência de nacionalistas que raramente lembrava-se de Mangan, mas que àquela altura apropriava-se de sua imagem como uma espécie de símbolo nacional, Joyce procura livrar o poeta das amarras da nação e torná-lo o protótipo do artista proscrito por um público ignorante e hostil (BULSON, 2006). O que Joyce almeja demonstrar neste primeiro ensaio é a luta de Mangan para transcender os limites impostos pelo legado histórico nacional e afirmar a autonomia de sua arte.

O segundo ensaio, por sua vez, uma tradução revisada pro italiano do texto anterior com vistas a ser apresentado a um público estrangeiro durante uma conferência proferida na Università Popolare di Trieste, traz uma exposição mais sóbria, livre dos arroubos poéticos da primeira versão, além de uma posição mais crítica quanto às fragilidades da personalidade poética de Mangan, visto agora como um “poeta mais ou menos inócuo” (JOYCE, 2012a, p. 192). Neste texto, o ensaísta irmana-se de Mangan ao referir-se a si mesmo como um “compatriota exilado” (JOYCE, 2012a, p. 188), sugerindo uma comunhão entre ambos tanto na condição existencial quanto na situação desta “língua estranha” (JOYCE, 2012a, p. 188) para a qual Joyce transporta a voz de seu conterrâneo.

A conferência de 1902 tem início com uma discussão a respeito das escolas clássica e romântica sobre a qual vale nos determos para melhor compreender como Joyce entende essas tendências estéticas. Mais do que movimentos artísticos estáticos no tempo, restritos a momentos históricos precisos e em constante oposição, Joyce (2012a, p. 77) defende que “ambos são estados mentais permanentes”, que subsistem à toda realização artística. Embora reprove o “temperamento impaciente” (JOYCE, 2012a, p. 78) da escola romântica e a dificuldade que tem em “preservar sua coerência” (JOYCE, 2012a, p. 78), resignando-se à incapacidade de dar forma aos seus ideais inalcançáveis<sup>6</sup>, Joyce admira a verve romântica para perscrutar o mistério oculto da realidade por meio do espírito imaginativo, em oposição ao apego ao “materialismo” (JOYCE, 2012a, p. 78) vulgar da escola clássica. Por essa razão, “a união das escolas” (JOYCE, 2012a, p. 78) possibilitaria suprir as carências e conflitos internos de cada uma individualmente: o idealismo informe da primeira e o apego excessivo ao mundo material da segunda.

No que se segue, Joyce estabelece uma distinção entre literatura e poesia, tomando emprestado o sentido pejorativo de “literatura” aventado por Paul Verlaine (1999, p. 128) no famoso verso final de “Art Poétique”: “*Et tout le reste est littérature.*”

<sup>6</sup> Joyce (2012a, p.78) reprovava a tendência romântica a desdenhar “todo método destinado a transformar e moldar as coisas presentes”, e chega mesmo a falar nas “figuras inacessíveis” mobilizadas pelo temperamento romântico, que acabariam por se degenerar em meras “sombras débeis”. Destino este que, como aponta Stewart (2006), o escritor acreditava ser o de Yeats e dos revivalistas.



Poesia, no sentido que o poema verlainiano confere ao termo, seria o voo imaginativo, a criação poética vaga e sugestiva, mas refletida e construída com esmero<sup>7</sup>, constituindo uma autêntica transposição musical<sup>8</sup> de imagens sensíveis, sensações e estados de alma. Literatura, por sua vez, seria um domínio intermediário entre os verdadeiros escritos poéticos (que não se confundem necessariamente com a composição em versos, isto é, o poema) e os escritos triviais<sup>9</sup>.

A seguir, aludindo novamente à música<sup>10</sup>, Joyce toma como exemplo Shakespeare e o próprio Verlaine para ilustrar como esses artistas atingem, pela maturação do trabalho formal, um grau de naturalidade da criação poética a ponto de esta alcançar a plenitude das emoções e sensações que transmite. Ela se torna, assim, uma criação artística pura e autônoma, cujo sentido encontra-se somente nela mesma:

Uma canção de Shakespeare ou de Verlaine, que parece tão livre e viva quanto distante de todo propósito consciente, como a chuva que cai em um jardim ou as luzes de um final de tarde, revela-se afinal a expressão rítmica de uma emoção que nenhum outro meio poderia comunicar com semelhante justeza. (JOYCE, 2012a, p. 79).

Com essa exposição, Joyce (2012a, p. 79) se opõe à busca pela mensagem contida na obra, objetivo daqueles “envolvidos com coisas profanas”<sup>11</sup>, preocupando-se, isto sim, com a força da significação poética expressa pela imaginação criadora e formalizada em obra de arte. Assim, o que podemos depreender da visão joyciana da arte romântica é uma rejeição do idealismo abstrato do romantismo em razão de um rigoroso trabalho formal<sup>12</sup>, sem com isso excluir o poder da imaginação criadora de transcender a realidade e transfigurar a vida pela operação poética. É nesse sentido que, mais adiante, o autor se

<sup>7</sup> “*Il faut aussi que tu n’aïlles point / Choisir tes mots sans quelque méprise*” (VERLAINE, 1999, p. 126).

<sup>8</sup> “*De la musique avant toute chose*” (VERLAINE, 1999, p. 126).

<sup>9</sup> Em *Stephen herói*, Daedalus articula essa estrutura no formato de um “cone”: “O termo ‘literatura’ agora lhe parecia um termo depreciativo e ele o empregava para designar a extensa região mediana situada entre o ápice e a base, entre a poesia e o caos dos escritos esquecidos.” (JOYCE, 2012b, p. 60).

<sup>10</sup> É conhecida a predileção dos poetas românticos e simbolistas pela música, como uma forma de arte absoluta e integradora, a que todas as demais formas artísticas aspirariam.

<sup>11</sup> O sentido dessa passagem fica mais claro em *Stephen herói*, em que o ensaio lido por Stephen retoma ideias contidas no ensaio sobre Mangan. No romance, Stephen se opõe à “concepção puritana do objetivo estético”, princípio segundo o qual “o objetivo da arte é instruir, elevar e entreter.” (JOYCE, 2012b, p. 61). Demarcando sua oposição a tal concepção, Daedalus afirma que “a ausência de um código específico de convenções morais não degrada o poeta” (JOYCE, 2012b, p. 72).

<sup>12</sup> Também Daedalus, a partir da leitura de Blake e Rimbaud, chega à conclusão de que “o artista precisava trabalhar incessantemente a sua arte se desejasse expressar plenamente a mais simples das concepções e acreditava que cada momento de inspiração requeria pagamento antecipado. Tinha dúvidas quanto à veracidade do provérbio ‘O poeta nasce, não é feito’, mas tinha certeza quanto à veracidade do seguinte: ‘O poema é feito, não nasce’.” (JOYCE, 2012b, p. 24).

refere à vida intensa dos poetas, exemplarmente Dante e Blake<sup>13</sup>, capazes de tomar “em seu âmago a vida ao seu redor” e lançá-la “novamente para fora, entre a música das esferas.”<sup>14</sup> (JOYCE, 2012a, p. 85).

No interior do paradigma trans histórico em que Joyce insere o temperamento clássico<sup>15</sup>, portanto, os grandes românticos ingleses, como Byron, Shelley e Blake (bem como artistas anteriores e posteriores de sua predileção), estão entre aqueles capazes dessa transmutação da experiência vital em forma artística:

More than the simple affiliation to a certain idea of Romanticism, the young critic seems concerned with defining whether an artist or movement rightly interpreted his own Romantic inheritance, not losing its hold on life and reality, as well as, in the specific field of art, the controlling device of form. (COUT, 2018, p. 44).

Após a discussão sobre as escolas romântica e clássica, Joyce adentra a exposição sobre Mangan propriamente dita, nos proporcionando sua visão do artista romântico.

O poeta irlandês perfilado por Joyce em ambos os ensaios é uma figura exótica e excêntrica, um alcoólatra viciado em ópio, que teria permanecido “um estranho em seu país, uma figura rara e antipática nas ruas, pelas quais ia avançando solitariamente como alguém que expia pecados antigos.” (JOYCE, 2012a, p. 79). Mangan aparece como um errante solitário, que caminha soturno e atormentado por Dublin, como um penitente em sua “*via crucis*” (JOYCE, 2012a, p. 190), transitando pelo submundo dublinense, “em meio ao suprássimo da escória local” (JOYCE, 2012a, p. 190).

Os anos de juventude de Mangan se assemelham muito aos do próprio Joyce, ao menos nos aspectos destacado pelo ensaísta: ambos tiveram uma infância miserável e cresceram em meio à grosseria e vulgaridade, sempre atormentados pela figura paterna

---

<sup>13</sup> Em um ensaio datado de 1912 dedicado a Blake, Joyce (2012a, p. 235) exalta seu “sentido inato da forma” e o modo como, em sua poesia, estão magistralmente associados a “faculdade visionária” e a apurada “faculdade artística”.

<sup>14</sup> Como exposto por Daedalus, o artista, para Joyce (2012b, p. 60), se posicionaria como um mediador entre “o mundo das suas experiências e o mundo dos seus sonhos”, ou seja, seria aquele capaz de transmutar a realidade sensível pela força da imaginação, a partir de uma “dupla aptidão, uma aptidão seletiva e uma aptidão reprodutiva”. Em outras palavras, o verdadeiro poeta é aquele capaz de selecionar os dados da experiência e transpô-los para a forma artística mais adequada e esmeradamente urdida: “o artista capaz de livrar a alma sutil de uma imagem que reflete o emaranhado das circunstâncias que a definem com mais exatidão e reincorporá-la a circunstâncias artísticas selecionadas como as mais propícias seria o artista supremo.” (JOYCE, 2012b, p. 60).

<sup>15</sup> Em *Stephen herói*, Daedalus afirma sentir desprezo “por críticos que consideravam ‘grego’ e ‘clássico’ termos sinônimos” (JOYCE, 2012b, p. 24).

repressora, que Mangan descrevia como uma “*boa constrictor*” (JOYCE, 2012a, p. 80). Embora muitos considerassem o relato de Mangan a ficção de uma mente perturbada, Joyce diz ver autenticidade nele, chegando a identificar-se com a imagem do “garoto sensível” (JOYCE, 2012a, p. 80) confrontado por “naturezas vulgares” (JOYCE, 2012a, p. 80), que encontrava refúgio para a hostilidade da vida real na solidão introspectiva e no “mundo de sonhos, naquele santuário do espírito onde por vários séculos os sábios e os infelizes escolheram habitar.” (JOYCE, 2012a, p. 193).

Nesta imagem de uma vida enclausurada num devaneio permanente para onde teriam se evadido, no decorrer da história, os gênios atormentados, começa a se desenhar a representação joyciana do artista melancólico encarnado por Mangan. A sensibilidade contemplativa do poeta teria, segundo Joyce (2012a, p. 80), lhe refinado uma “fraqueza natural”. O autor, neste ponto, parece aludir à ambivalente melancolia, afecção que durante séculos acometeu os poetas e artistas de gênio. Tratar-se-ia, então, da compleição melancólica do poeta, responsável por estimular sua tendência reflexiva, que, por sua vez, aprofundaria sua enfermidade.

Aqui, vale abrir um breve parêntese para esclarecer alguns pontos que perpassam a longa tradição médico-filosófico-poética da melancolia, que nasce na Antiguidade e alcança seu apogeu no século XIX. Desde o *Problema XXX*, atribuído a Aristóteles (1998), que já se destaca a predileção para o abatimento e a tristeza, acompanhado de rompantes de excitação e êxtase, daqueles em cujo organismo predomina uma quantidade excessiva de bile negra, substância responsável pelo temperamento melancólico<sup>16</sup>, fator que torna os melancólicos excepcionais na poesia, nas artes e na filosofia. Saliente-se que o morbo melancólico é passível de afetar qualquer ser humano, mas há indivíduos naturalmente melancólicos, que sentem com maior impacto a influência nefasta da bile negra (PIGEAUD, 1998), de onde podemos compreender a referência de Joyce à “fraqueza natural” de Mangan.

Durante o Renascimento, na obra do pensador humanista Marsílio Ficino, essa predileção natural será associada a aspectos astrológicos: melancólicos são aqueles nascidos sob o signo de Saturno, cuja influência cósmica incorre consecutivamente em um dom contemplativo, útil para as artes, e uma sensibilidade frágil, suscetível à enfermidades, tristeza e angústia. “Ter nascido sob o signo de Saturno [...] implica a um só tempo privilégios sobe-

---

<sup>16</sup> Segundo a doutrina hipocrática dos quatro humores (fleuma, sangue, bile amarela e bile negra), a saúde dependeria de um equilíbrio entre essas três substâncias que coexistiriam no corpo humano. Uma disfunção da bile negra ocasionada por, dentre outros motivos, má alimentação, poderia incorrer em distúrbio melancólico, cujos efeitos psicossomáticos variam entre abatimento, medo, ataques epiléticos e úlceras na pele.

ranos e riscos consideráveis”, assinala Starobinski (2016, p. 97). Durante o Renascimento, “a idade de ouro da melancolia” (STAROBINSKI, 2016, p. 52), o temperamento melancólico adquiriu estatuto de nobreza, passando a figurar como “o apanágio quase exclusivo do poeta, do artista, do grande príncipe, e sobretudo do verdadeiro filósofo.” (STAROBINSKI, 2016, p. 52). Posteriormente, após um refluxo na Era da Razão, a melancolia recupera novamente sua dignidade na Era Romântica, tornando-se o elemento próprio da arte e da poesia, figurando como signo da falta congênita do homem e tentativa angustiada de recuperar um estado idílico perdido. Segundo Andrew Solomon (2018, p. 300), durante esse período “a melancolia era considerada não uma condição que levava ao insight, mas o próprio insight.” Artista e arte tornavam-se, então, essencialmente melancólicos.

De volta ao relato de juventude de Mangan, Joyce afirma que quando o poeta era questionado sobre a inverossimilhança dos acontecimentos narrados, dizia a seus detraidores que talvez os tivesse sonhado. A esse respeito, Joyce (2012a, p. 193) comenta que, para Mangan, “o mundo tornara-se evidentemente algo irreal e de pouca importância.” Sua “natureza tão sensível”, diz Joyce (2012a, p. 193), tornava impossível para ele abandonar os sonhos em nome de uma “vida segura e ativa”. Ele sentia o mundo como que desrealizado, em um estado de delírio permanente, que tomava a “feição da mais cara realidade” (JOYCE, 2012a, p. 193), e no interior do qual seu “coração jovem e puro” (JOYCE, 2012a, p. 80) encontrava abrigo. O que Joyce (2012a, p. 194) parece descrever aqui é a fantasia perturbada do melancólico, ensimesmado e encerrado em seu universo particular, levando-o a buscar num “mundo fictício [...] o que ali se encontra em medida insatisfatória, ou simplesmente não se encontra.” O sujeito melancólico detém uma paixão pelo negativo e pelo avesso da vida: sua angústia existencial faz com que se evada do real, rejeitando a vida prática em razão da contemplação de um mundo fantasioso, um mundo habitado por fantasmas, fenômeno este que Starobinski (2016, p. 175) denomina de “sentimento de ‘teatralidade’ do mundo exterior”:

Aos olhos do deprimido, é corrente que a paisagem ao redor não tenha consistência nem realidade. O mundo já não tem peso. Está contaminado por algo falso e enganador. As atividades humanas parecem não ter sentido. Os homens cumprem os seus afazeres, mas o seu vaivém, para o melancólico, não passa de gesticulação inquietante e absurda. [...] Ele tem a convicção de que os seres reais estão mortos e de que só tem diante de si substitutos. (STAROBINSKI, 2016, p. 175).

Segundo Joyce (2012a, p. 83), o mesmo “sentimento de dor e de amargura” teria levado Mangan a se ocultar em suas traduções e na criação de personas e pseudônimos,

evidenciando a tendência do melancólico à despersonalização e ao mascaramento, revestindo sua face com a máscara de seus personagens<sup>17</sup>. Robert Burton, autor da *Anatomia da melancolia*, é um exemplo clássico desse processo de mascaramento. Na obra, o autor assume o pseudônimo de Democritus Junior e inicia o texto com um prefácio satírico no qual, sob a máscara de Demócrito, fustiga os vícios da sociedade em que vive. A enorme quantidade de citações mobilizadas por Burton na *Anatomia* leva a pensar na relação entre a melancolia e a inserção de um discurso tomado de empréstimo, como se o melancólico atestasse uma “confissão de ‘insuficiência’” (STAROBINSKI, 2016, p. 159), e necessitasse, por isso, sair de si mesmo para dar lugar a um outro. Tal condição lhe confere uma capacidade mimética e polimórfica, isto é, uma propensão a imitar outros tipos humanos e recriar a si mesmo em novas personalidades. É o que afirma Jackie Pigeaud (1998, p. 13) quando destaca a dimensão plástica e multiforme da melancolia, que faz do melancólico alguém apto a abarcar uma “multiplicidade de caracteres”.

Se Mangan se oculta por detrás de suas criações, Joyce, que também se reconhece como melancólico<sup>18</sup>, utiliza a máscara de Mangan para criticar seus compatriotas. Ele incorpora o fantasma do poeta nacional a fim de assombrar seus conterrâneos com a imagem amaldiçoada do gênio proscrito. A persona de Mangan funciona como um catalizador da revolta de Joyce. Por intermédio do poeta,

o escritor pode expressar a sua revolta e o seu ressentimento: atacar impunemente os defeitos da sociedade e de seus mestres. O que se pode recriminar nele? Ele faz a pintura de um personagem. Não ataca as instituições, descreve um misantropo. (STAROBINSKI, 2016, p. 180-181).

A descrição física que Joyce nos oferece de Mangan reforça ainda mais a condição melancólica do poeta: sua fisionomia cadavérica e a tez pálida em decorrência do paupérrimo e desregrado estilo de vida que levava, habitando um “quarto escuro e sórdido” (JOYCE, 2012a, p. 190) e alimentando-se apenas do suficiente para sobreviver. O poeta, que tinha uma propensão ao álcool, ao ópio e à volúpia, passava a maior parte de seus dias enfurnado na biblioteca estudando, e durante a noite transitava pelas

---

<sup>17</sup> Clare (2009, p. 259), comparando Mangan a Kierkegaard e Fernando Pessoa, reforça essa proposição ao associar a tendência à despersonalização desses escritores com as condições existenciais que os envolviam: “*Each suffered from intense feelings of isolation, amplified by their state of provincial exile from the cultural capitals of Europe, and existential and spiritual angst, which prompted them to publish under a sequence of pseudonyms (or “heteronyms” as Pessoa called them), and which in turn enabled an escape from and rejection of the self and its many shortcomings.*”

<sup>18</sup> Assim se descreve o autor em carta a Nora Barnacle datada de 1º de novembro de 1909: “*I am a devilishly [sic] melancholy fellow myself*” (JOYCE, 1975, p. 177).

“lúgubres tavernas do bairro” (JOYCE, 2012a, p. 190). Joyce (2012a, p. 190) ressalta que Mangan bebia pouco, contudo “sua saúde estava tão debilitada que a bebida exercia um efeito tremendo nele.”

Pode-se notar aqui duas causas da melancolia e um de seus sintomas: a solidão e o estudo excessivo estão entre os fatores mais conhecidos da enfermidade melancólica, enquanto, por outro lado, a mesma enfermidade torna seu portador propenso a uma existência inquieta e errante (STAROBINSKI, 2016). Pigeaud (1998) chama atenção ainda para a tendência do melancólico a buscar nos prazeres e nos vícios um modo de aplacar a dor causada pela combustão da bile negra em seu organismo. É desse modo que podemos entender quando Joyce (2012a, p. 81) diz de Mangan que “são apenas os [...] excessos que o salvam da indiferença.”

Outro traço melancólico da aparência do poeta são seus olhos, única característica que destoa do todo por seu brilho inquietante, um olhar delirante, febril, vidrado e vago, como se a enxergar algo oculto no ar: “Seu corpo estava seco, e seus olhos, nos quais uns brilhos infrequentes pareciam esconder as memórias horríveis e voluptuosas de suas visões, eram grandes, fixos e vagos; sua voz se tornara lenta, fraca e sepulcral.” (JOYCE, 2012a, p. 191). Além do olhar, é possível notar na descrição alguns dos traços emblemáticos do sujeito melancólico: o corpo seco, a lentidão e morbidez da fala. A *secura* é um dos signos por excelência da melancolia, causada pelo aquecimento da bile negra, que consome o espírito e seca o corpo; enquanto que a fala se torna arrastada e balbuciante em razão da dificuldade do melancólico em se comunicar com o mundo ao seu redor (SCLIAR, 2008). Já os olhos são considerados a via de escape do morbo melancólico, por onde são exalados os vapores negros da síndrome atrabiliária (KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL, 1979).

Vale lembrar, nesse sentido, que os Padres da Igreja chamavam atenção para o olhar obsessivo e fantasioso do acidioso medieval<sup>19</sup> (AGAMBEN, 2007). O melancólico é, por isso, alguém acometido por delírios voluptuosos e aterrorizantes, pois sua memória excitada retém demais os fantasmas do desejo, projetando-os em visões. Os olhos de Mangan, grandes, brilhantes e perturbadores, tal como Joyce os descreve, remetem ao olhar carregado de melancolia que revestirá Satã a partir das obras de Marino e John Milton (PRAZ, 1996; FERNÁNDEZ, 2007), e que, entre os românticos, irá constituir as feições diabólicas que o próprio artista irá cultivar em sua aparência, como signo da revolta e angústia do poeta.

---

<sup>19</sup> Acédia ou acídia é a versão moralizada da melancolia na Idade Média. Tratada como pecado mortal que acometia principalmente os monges, lançando-os em um estado de torpor existencial e afastamento de Deus, a acídia era causada pelo sorrateiro demônio meridiano. Apesar de alguns autores distinguirem melancolia e acídia, Agambem (2007, p. 24), em *Estâncias*, discute a importância da “alucinada constelação da acídia” para a concepção melancólica que se desenvolverá posteriormente.

Também a maneira excêntrica e afetada com que se veste Mangan, lembrando um dândi<sup>20</sup> em sua extravagância, de alto chapéu cônico e guarda-chuva sempre à mão, seria, para Joyce (2012a, p. 81), o reflexo da “expressão semiconsciente de seu caráter”. Caráter este, segundo o ensaísta, “excessivamente autoconsciente” e “muito crítico” (JOYCE, 2012a, p. 81) para apreciar conversas fugazes e galanteios frívolos. Sua paixão não estava na vida cotidiana, mas na dedicação aos estudos, que o levaram a um impressionante conhecimento linguístico, além de um vasto domínio de tradições literárias e lendas medievais e orientais. Exceto por suas eventuais incursões nos excessos, Mangan vivera praticamente evadido da vida social. Quando de sua morte, a máscara mortuária que revestia seu rosto revelava uma “face refinada, quase aristocrática, cujas linhas delicadas exibem apenas melancolia e grande cansaço.” (JOYCE, 2012a, p. 190).

Se a personalidade, aparência e atitudes do poeta expressam sua melancolia, menos não pode ser dito de sua poesia, ao menos naquilo que Joyce a valoriza. Os maiores poemas de Mangan derivariam, segundo ele, de sua “nobre miséria” e da “devastação da alma” (JOYCE, 2012a, p. 83), expressando em elevadas “alturas melódicas” o “espírito da vingança” (JOYCE, 2012a, p. 196), e expondo “injustiças e dores, além da aspiração de quem sofreu e se sente compelido a grandes gritos e gestos quando a hora do lamento chega ao coração.” (JOYCE, 2012a, p. 83). O melancólico vive nessa tensão entre os momentos de angústia e exaltação, sua personalidade transita em uma corda bamba, ora abatido, ora eufórico, em estado de êxtase poético. Pode-se dizer, portanto, que o ser que aparece na lírica descrita por Joyce é um mártir que, nos momentos de arrebatamento, grita sua revolta, um ser que aceita nobremente seu martírio, pois vê nele o magma para criação. Em outras palavras, o poeta deve sofrer para criar pois não há criação sem sofrimento, um dos *topos* fundamentais da poética romântica.

Ainda segundo o ensaísta, o melhor da obra de Mangan é fruto de sua poderosa imaginação criadora, que lhe fornece a revelação poética da beleza. Revelação esta que, na referência a Shelley, se inflama como “uma brasa que se apaga” (JOYCE, 2012a, p. 194), aludindo a uma poesia que nasce da chama interna do poeta e queima intensamente até consumir sua existência. A referida passagem consta no célebre ensaio “Uma defesa da poesia”, no qual o romântico inglês postula a poesia como forma de revelação divina, uma força que nasce de dentro do poeta e que está a definhando no exato momento em que se insurge:

---

<sup>20</sup> A relação entre dandismo e melancolia é explorada por Adverse (2017), que aborda o modo como o vestuário participa do processo de autocriação identitária do dândi. As vestes do melancólico, em geral pretas, são uma forma de externar sua obscuridade interna.

A poesia é, com efeito, algo divino. [...] pois a mente, na criação, é como o carvão sendo consumido (*a fading coal*), ao qual alguma invisível influência, como um vento inconstante, desperta ao brilho temporário; este poder surge de dentro, como a cor de uma flor que desvanece e se altera enquanto ela desenvolve-se, e as partes conscientes de nossas naturezas não profetizam nem sua chegada quanto sua partida. Pudessem esta influência ser durável em sua força e pureza originais, e seria impossível prever a grandeza dos resultados; mas quando a composição começa, a inspiração já está em declínio, e a mais gloriosa poesia que já foi transmitida ao mundo seria, provavelmente, uma débil sombra das originais concepções do poeta. (SHELLEY, 2008, p. 114-115).

Aristóteles (1998), no já mencionado *Problema XXX*, alude à natureza pneumática da bile negra como fator responsável pelas oscilações entre aquecimento e resfriamento do humor melancólico. Quando aquecida a bile negra, o melancólico entra em um estado de “embriaguez” e “excitação”, e quando esfria, ele se torna abatido e propenso ao suicídio. O que faz do melancólico um sujeito disposto aos excessos eróticos, poéticos e suicidas é o *pneuma* constante na bile negra. Essa substância elementar, traduzida literalmente como “ar” ou “sopro quente”, também pode ser compreendida segundo a noção de “espírito fantástico” ou “fantasia”, entendido como um corpo sutil, mediador entre corpo e alma e responsável por vivificar o cosmo, o organismo e todos os sentidos (AGAMBEN, 2007). No decorrer da tradição poética ocidental, a ideia de “sopro vital” se desdobrará em metáforas relacionando o elemento aéreo e a imaginação: o ato de “inspirar”, ou seja, inalar ar, que aquece o corpo e anima a criação. A combustão aludida por Shelley pode ser entendida, portanto, como os influxos interiores ocasionados pelo processo de mediação do espírito fantástico entre as instâncias do humano e do divino, que colocam o poeta sob um estado de êxtase criador. A condição melancólica do poeta romântico, por sua vez, reside justamente nessa explosão criadora seguida de um apagamento, isto é, na sua disposição para morrer em razão da criação original e autêntica (PINEZI, 2018).

A noção de inspiração, tão cara aos românticos, em geral está associada à figura da mulher amada: a musa inspiradora, idealizada e inalcançável. Mais uma vez, é o influxo dos espíritos, que captam a imagem (ou fantasma) do ser amado por meio da visão, retêm sua imagem no coração do poeta, e, através da memória, dá vida às imagens poéticas por um processo de reiteração obsessiva dos fantasmas interiores<sup>21</sup>:

A associação tradicional da melancolia com a atividade artística encontra a sua justificação precisamente na exacerbada prática fantasmática,

<sup>21</sup> Para uma recensão aprofundada do complexo sistema médico-mágico-filosófico da pneumo-fantasmologia que se desenvolve de modo mais sistemático na obra de Marsílio Ficino, ver o primeiro capítulo de *Estâncias*, de Giorgio Agamben (2007), intitulado “Os fantasmas de Eros”.



que constitui a sua característica comum. Ambas põem-se sob o signo do *Spiritus phantasticus*, o corpo sutil que não apenas proporciona o veículo dos sonhos, do amor e dos influxos mágicos, mas aparece também íntima e enigmáticamente ligado às mais nobres criações da cultura humana. (AGAMBEN, 2007, p. 52-53).

Essa paixão inflamada, irrealizável, obsessiva e fantasmática se revela, no caso de Mangan, na figura de Ameen, sua musa mítica, encarnação do ideal da beleza e da poesia, semelhante às damas da Idade Média ou às musas de Dante e Petrarca. A descrição que Joyce oferece desse ente feminino delinea os contornos do complexo fantasmal da melancolia amorosa, que internaliza o objeto amado por meio da visão e o transporta para um universo simbólico de ritmos, formas, signos, imagens e metáforas, isto é, o universo da palavra poética:

Essa figura que ele adora lembra os anseios espirituais e os amores imaginários da Idade Média, e Mangan situou sua dama num mundo repleto de melodia, luzes e perfumes, um mundo com o qual o poeta envolve inevitavelmente qualquer rosto contemplado com amor. Há apenas um ideal cavalheiresco, uma só devoção masculina, essa que ilumina as faces de Vittoria Colonna, Laura e Beatriz, assim como são iguais entre si a amarga desilusão e o desprezo por si mesmo, que encerram o episódio. (JOYCE, 2012a, p. 194).

Porém, contrariamente às musas inspiradoras renascentistas, o mundo em que a amada de Mangan habita é o universo mórbido e perverso das imagens românticas: “um mundo selvagem, um mundo das noites orientais.” (JOYCE, 2012a, p. 195). Os distúrbios do poeta incorrem na criação de um “mundo de imagens magníficas e terríveis, e todo o oriente que o poeta recriou em seu sonho flamejante, que é o paraíso do fumador de ópio, palpita nessas páginas de frases, símiles e paisagens apocalípticas.” (JOYCE, 2012a, p. 195). Mangan deteria, portanto, a fremente paixão poética que envolve o ser amado em uma dialética do sublime e do abjeto, da potência do desejo e da sua irrealização. Em suma, das tensões próprias à representação melancólica, que orbita em torno das ambivalências às quais o poetar romântico dará tanta ênfase: a elevação e a queda, a carnalidade e a espiritualidade.

Embora louve as qualidades poéticas de Mangan e seu sofrimento renitente em nome de sua arte, Joyce (2012a, p. 196) o recrimina por não deter a “coragem de seu próprio desespero”, isto é, a coragem de transformar sua angústia em arma de combate contra a sociedade que o preterira. Ele se submete à condição de vítima que lhe foi imposta e aguarda resignado o fim de “seus tristes dias de penitência” (JOYCE, 2012a, p. 196). Mangan permanecera, assim, um enamorado da morte, incapaz de transformá-la diale-

ticamente em força vital, como sugere Joyce (2012a, p. 86) profeticamente na seguinte passagem, sugerindo ser ele mesmo o homem que estaria por vir:

Sempre que o termo humano e a crueldade, esse monstro perverso procriado pela luxúria, aliam-se para tornar a vida algo ignóbil e sombrio e para maldizer a morte, chega o momento em que um homem de coragem tímida agarra as chaves do inferno e da morte e as lança longe no abismo, proferindo o elogio da vida, que o esplendor contínuo da verdade pode santificar, e o da morte, a mais bela forma de vida.

Aproximando-se do fim de sua exposição, Joyce (2012a, p. 197) afirma que a poesia, mesmo em suas formas mais fantásticas, é sempre uma “revolta contra o artifício, uma revolta, em certo sentido, contra a realidade”, uma forma de arte fundamentalmente conflituosa, sempre “em guerra com seu próprio tempo” (JOYCE, 2012a, p. 84), e que busca plasmar a irrealidade para revelar a mais profunda realidade: “Ela fala do que parece irreal e fantástico àqueles que perderam as intuições elementares que são a prova da realidade.” (JOYCE, 2012a, p. 197). A isto podemos associar as palavras de Agamben (2007), para quem o processo fantasmático da melancolia consiste na tentativa de delimitar uma tensão dialética entre o real e o irreal, entre o apreensível e o inapreensível, e assim “se apropriar do negativo e da morte” (AGAMBEN, 2007, p. 54), pois, segundo o filósofo, “só se formos capazes de entrar em relação com a irrealidade e com o inapreensível como tais, será possível apropriarmo-nos da realidade e do positivo” (AGAMBEN, 2007, p. 15). É no movimento contrário à tentativa de representar a realidade que o artista alcança o cerne do real, lição que a literatura modernista levará às últimas consequências.

Nesse sentido, Joyce (2012a, p. 197) declara que o poeta deve se libertar da influência daqueles que denomina de “ídolos da praça do mercado”: a sucessão das épocas, o espírito do tempo, a missão da raça; ídolos que acabam por impor ao artista submissão e exigências que corrompem a sua individualidade e a autonomia de sua arte. Mangan não teria sido capaz de alcançar plenamente esse objetivo, e sua revolta contra as injustiças não puderam livrá-lo das correntes que a raça e a nação lhe imputaram:

A história de seu país o envolve tão estreitamente que nem mesmo nas horas de extrema paixão individual é capaz de destruir seus muros. Em sua vida e em seus versos tristes clama contra a injustiça dos exploradores, mas quase nunca lamenta uma perda mais profunda que a de escudos e estandartes. (JOYCE, 2012a, p. 197).

É por esta razão que Joyce (2012a, p. 197) afirma que Mangan seria o herdeiro de uma “tradição vaga”, pois esta teria se tornado um fardo e uma obsessão, a qual o poeta “aceita com todos seus defeitos e lacunas, transmitindo-a tal como a recebera.” (JOYCE, 2012a, p. 197). Ele legaria, portanto, àqueles que o sucederiam, uma tirania tão cruel quanto a daqueles que combateu em sua poesia. O ensaio de 1907, nesse sentido, é uma espécie de enfrentamento desse legado maldito.

Por fim, Joyce (2012a, p. 198) lamenta que Mangan não tenha sido capaz de encontrar em si mesmo a força necessária para revelar a “beleza triunfante” e o “esplendor da verdade”, concluindo, enfim, que

é um romântico, um mensageiro *manqué*, o protótipo de uma nação *manqué*, mas, apesar de tudo isso, alguém que, como ele, expressou de maneira digna a indignação sagrada de sua alma não pode ter escrito seu nome na água. (JOYCE, 2012a, p. 198).

Apesar das ressalvas, Joyce localiza em Mangan o protótipo do poeta romântico no qual pode se arvorar para encontrar sua própria superação das limitações nacionais. Se Mangan escreveu sem uma “tradição literária nativa” (JOYCE, 2012a, p. 82) para lhe guiar, o que Joyce faz é forjar para si uma tradição, transformando Mangan em seu precursor, a fim de estabelecer, como apontado por André Cechinel (2012, p. 297), uma “tradição do abandono” na qual ele mesmo possa figurar.

A condição solitária, a existência sofrida, a insubmissão às imposições sociais e políticas, além de sua prodigiosa imaginação e inflamada paixão poética, frutos de seu temperamento melancólico, tornam Mangan uma figura propícia ao exercício de projeção do artista em formação. Mangan é, para Joyce, aquilo que Edgar Allan Poe foi para Baudelaire: uma idealização poética e um companheiro espiritual, uma imagem com a qual pode se identificar e na qual pode projetar seus próprios princípios artísticos e anseios existenciais. O Mangan dos ensaios é, enfim, um ente ficcional, um retrato do artista cujas pinceladas fortes trazem as marcas da personalidade que o retratou. Como escreve Seamus Deane (2004, p. 30): “*The portrait of Mangan is one of Joyce’s early fictions.*”

A revisão de suas posições com relação a Mangan no texto de 1907 revelam muito mais o confronto de Joyce com o avatar que criou para si em 1902 que uma revisão da figura histórica de Mangan propriamente dita. O ensaio de 1907, portanto, é uma forma de conjurar o espírito obsedante de Mangan para melhor exorcizá-lo. Como sugere Eric Bulson (2001), esse ensaio é como um réquiem, uma canção fúnebre dedicada a Mangan. Se o melancólico é alguém atormentado pela lembrança angustiante dos mortos, Joyce,

autodeclarado melancólico, se reporta ao fantasma do poeta nacional, tenta alcançá-lo por meio da palavra, a fim de velar o morto e expurgar sua própria melancolia. Mas, tal como Gabriel Conroy, no conto “Os mortos” (JOYCE, 2018), nota com perturbação a presença obsedante dos mortos persistente na memória dos que vivem, compartilhando ambos a mesma neve que cai, assim Joyce sabe que a sombra de Mangan irá lhe acompanhar e marcará toda sua literatura<sup>22</sup>.

Em síntese, a visão do artista romântico que Mangan fornece a Joyce é a de um penitente solitário, marginalizado e preterido por seu próprio povo, mas devoto ao ofício de artista. Como amante do negativo, Mangan transformou o sofrimento existencial e a paixão exaltada em combustível para criação, sendo capaz de alcançar elevadas altitudes poéticas ao transmutar sua condição melancólica em êxtase criador. Ele viveu em meio à decadência e dela extraiu sua poesia. Como afirmado em *Stephen herói*, a arte necessita disso, pois “se quisermos ter uma visão geral do mundo não podemos deixar de ver no declínio um processo de vida.” (JOYCE, 2012b, p. 27). Embora não tenha sido capaz de levar às últimas consequências essa transmutação dialética, é sobre os fracassos do poeta romântico que Joyce irá construir sua própria ascensão.

## REFERÊNCIAS

- ADVERSE, Angélica Oliveira. Absolutamente outro: [dandismo e melancolia]. *Palíndromo*, v. 11, n. 23, p. 99-117, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/12541>. Acesso em: 14 jul. 2021.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o Problema XXX, I*. Tradução de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.
- BURGESS, Anthony. *Homem comum enfim: uma introdução a James Joyce para o leitor comum*. Tradução de José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BULSON, Eric. On Joyce’s Figura. *James Joyce Quarterly*, Tulsa, v. 38, n. 3-4, p. 431-451, 2001. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25477817>. Acesso em: 29 jun. 2021.
- BULSON, Eric. *The Cambridge introduction to James Joyce*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2006.
- CECHINEL, André. “Meus múltiplos Mins”. In: JOYCE, James. *De santos e sábios: escritos estéticos e políticos*. Organização de Sérgio Medeiros e Dirce Waltrick do Amarante. Tradução de André Cechinel et al. São Paulo: Iluminuras, 2012. p.295-299.

---

<sup>22</sup> Pesquisas apontam para influência de Mangan na produção de Joyce mesmo em sua obra tardia. A esse respeito, ver Clare (2009) e McCourt (2014).

CLARE, Aingeal. “Pseudostylic Shamiana”: James Joyce and James Clarence Mangan. *Joyce Studies Annual*, p. 248-265, 2009. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26288746>. Acesso em: 4 jun. 2021.

COUT, Jacopo. *Portraits of the artist as a young romanticist: romanticism and the romantics in Joyce's early novels*. 2018. 234f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Filologia Euro-Americana) – Università di Pisa, Pisa, 2018.

DEANE, Seamus. Joyce the Irishman. In: ATTRIDGE, Derek. (ed.). *The Cambridge companion to James Joyce*. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p.28-48.

FERNÁNDEZ, Alexis Navas. La beleza satánica: el diablo melancólico. *Boletín de arte*, n. 28, p. 153-172, 2007. Disponível em: <https://revistas.uma.es/index.php/boletin-de-arte/article/view/4478>. Acesso em: 3 jul. 2021.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Romantismo das trevas. *Teresa*, São Paulo, n. 12-13, p. 65-78, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/99057>. Acesso em: 29 mai. 2021.

GOLDSTEIN, Norma W. Negative Romanticism. In: DABUNDO, Laura. (ed.). *Encyclopedia of Romanticism: culture in Britain, 1780s-1830s*. London; New York: Routledge, 1992.

GOMES, Álvaro Cardoso. Edgar Allan Poe, heterônimo de Baudelaire? *Revista Letras*, Curitiba, n. 9, p. 5-15, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/31355>. Acesso em: 29 jun. 2021.

JOYCE, James. *Selected letters of James Joyce*. Organização de Richard Ellmann. New York: The Viking Press, 1975.

JOYCE, James. *De santos e sábios: escritos estéticos e políticos*. Organização de Sérgio Medeiros e Dirce Waltrick do Amarante. Tradução de André Cechinel et al. São Paulo: Iluminuras, 2012a.

JOYCE, James. *Stephen herói*. Tradução de José Roberto O’Shea. São Paulo: Hedra, 2012b.

JOYCE, James. Os mortos. In: JOYCE, James. *Dublinenses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018. p.204-257.

KIBERD, Declan. Introdução. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. In: JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012. p.13-91.

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturn and melancholy: studies in the history of natural philosophy, religion and art*. Neldeln; Liechtenstein: Kraus Reprint, 1979.

LERNOUT, Geert. Religion. In: MCCOURT, John. (ed.). *James Joyce in context*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2009. p.332-342.

MCCOURT, John. ‘The last of the bardic poets’: Joyce’s multiple Mangans. In: STURGEON, Sinéad. (ed). *Essays on James Clarence Mangan: the man on the cloack*. Hampshire; New York: Palmgrave Mcmillan, 2014. p.124-139.

PIGEAUD, Jackie. Apresentação. In: ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o Problema XXX, I*. Tradução de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998. p.7-77.

PINEZI, Gabriel. O gênio melancólico e o amor suicida: breve panorama de um problema de história da arte. *CIELLI – Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários*, 5, 2018, Maringá. *Anais Eletrônicos*. Maringá: Programa de Pós-Graduação em Letras, 2018, p.1893-1905.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Unicamp, 1996.

SCLIAR, Moacyr. O nascimento da melancolia. *Ide*, São Paulo, v. 31, n. 47, p. 133-138, 2008. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31062008000200024](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062008000200024). Acesso em: 1 set. 2021.

SHELLEY, Percy Bysshe. Uma defesa da poesia (A defence of poetry). In: SHELLEY, Percy Bysshe. *Uma defesa da poesia e outros ensaios: a defence of poetry and other essays*. Tradução de Fabio Cyrino e Marcella Furtado. São Paulo: Landmark, 2008. p. 77-122.

SOLOMON, Andrew. *O demônio do meio-dia: uma anatomia da depressão*. Tradução de Myriam Campello. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

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

STEWART, Bruce. James Joyce. In: FOSTER, John Wilson. (ed.). *The Cambridge companion to the Irish Novel*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2006. p.133-152.

VERLAINE, Paul. Art Poétique / Ars Poetica. In: VERLAINE, Paul. *One hundred and one poems: a bilingual edition*. Tradução de Norman R. Shapiro. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1999. p.126-129.

VIZIOLI, Paulo. *James Joyce e sua obra literária*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1991.