

---

# todo futuro mergulha para o passado” – considerações sobre Joyce e o contexto modernista

Tarso do Amaral de Souza Cruz\*

**Resumo:** Tendo como tema a vinculação do romancista irlandês James Joyce com o contexto modernista, o artigo tem como objetivo principal discutir sobre como tal relação se reflete na obra de Joyce. Para tanto, o artigo, em um primeiro momento, apresenta algumas das principais características do modernismo anglófono e da conjuntura em que foi engendrado, tendo como pressupostos teóricos ideias de autores como Edward Said, Raymond Williams e Terry Eagleton. A seguir, amparado nas perspectivas de estudiosos da obra de Joyce tais quais Richard Ellmann, Donaldo Schüller e Andrew Gibson, o artigo perpassa linhas mestras da produção joyciana, da ensaística de juventude até a renomada prosa experimental, no intuito de explicitar como a obra de Joyce manifesta uma atitude rebelde e libertária que coaduna o experimentalismo formal modernista e um viés claramente anti-imperialista.

**Palavras-chave:** James Joyce; Modernismo; antiessencialismo.

## “all future plunges into the past” – considerations on Joyce and the modernist context

**Abstract:** Having as its theme the association of Irish novelist James Joyce with the context of modernism, the article has as its main objective discuss how such relation is reflected in Joyce’s work. In order to do so, articulating ideas of Edward Said, Raymond Williams, and Terry Eagleton as theoretical assumptions, the article presents some of the central features of both Anglophone modernism and the background out of which the movement thrived. In addition, based on the perspectives of experts on Joyce’s work such as Richard Ellmann, Donaldo Schüller, and Andrew Gibson, the article explores some general outlines of Joyce’s literature, from his early essayistic texts to his renowned experimental fictional prose, aiming at making explicit the ways in which Joyce’s work reveals a rebellious attitude that combines modernist formal experimentalisms and a clearly antiimperialist impulse.

**Keywords:** James Joyce; modernism; antiessentialism

## Introdução

O que hoje chamamos de Modernismo, na verdade, foi, grosso modo, a explosão de variadas tendências artístico-intelectuais que varreu a sociedade ocidental entre os últimos anos do século XIX e o fim da primeira metade do século XX. Tão variadas em suas propriedades e intuítos foram tais tendências que podemos efetivamente falar em modernismos, ao invés de pensarmos em algo monolítico como o Modernismo.

Caso consideremos as expressões modernistas anglófonas na literatura, veremos particularidades inglesas, estadunidenses e/ ou irlandesas que não são compartilhadas por outras manifestações do período. Por exemplo, nos EUA, a Harlem Renaissance, na Irlanda, o Celtic Revival, e na Inglaterra, o Bloomsbury Group deixam claro que em cada contexto sociocultural onde as ideias modernistas floresceram os processos se deram de formas distintas, engendrando peculiaridades específicas e singulares.

Isso não quer dizer que não possamos traçar algumas linhas mestras que perpassam a maior parte das manifestações modernistas literárias – aqui com foco especial dado às expressões anglófonas –, seja no que diz respeito às suas características formais, seja em relação ao contexto histórico-social macro em que se encontravam inseridas. Uma das pedras de toque da estética modernista é a noção de que os pilares que outrora davam sustentação à experiência humana nos âmbitos social, político, filosófico, religioso e/ou artístico haviam sido destruídos, fragmentados ou estavam desacreditados. Havia uma clara ideia da necessidade de renovação, como nos lembra o emblemático *Makeit new* do poeta estadunidense Ezra Pound. No campo artístico, inclusive no literário, ganha proeminência uma estética experimental que privilegia a fragmentariedade, a descontinuidade, a não-linearidade, transições abruptas, a justaposição de opostos e uma até então inédita ênfase na exploração da consciência e do inconsciente por meio de representações de subjetividades fragmentárias.

Uma das consequências desse reconsiderar radical dos pressupostos-base da sociedade ocidental, parte substancial da produção literária modernista se debate com sentimentos de perda e vazio expressos lapidarmente em poemas como “The Second Coming”, do poeta irlandês William Butler Yeats, assim como na oração deturpada que encontramos no conto “A Clean Well Lighted-Place”, do romancista estadunidense Ernest

Hemingway. Na primeira estrofe do poema de Yeats – aqui em tradução de Jorge Wanderley – lemos o seguinte: “Tudo desaba; o próprio centro hesita; / Livre, a anarquia reina sobre o mundo, / Livre a maré sanguinolenta: em tudo / Se afogam os rituais da inocência; / Os melhores vacilam e os piores / À intensidade passional se entregam.” (YEATS). Já na prece corrompida de Hemingway – em tradução livre minha – lemos:

*Nada* nosso que estais no *nada*, *nada* seja o vosso nome venha a nós o vosso *nada* seja *nada* vossa vontade assim no *nada* como no *nada*. O *nada* nosso de cada dia nos dai hoje e *nadeai*-nos nossos *nadas* assim como nós *nadeamos* a quem nos tem *nadeado* e não nos *nadeeis* cair em *nadamas* livrai-nos do *nada*; *pues nada*. Ave *nada* cheia de *nada*, o *nada* é convosco<sup>1</sup> (HEMINGWAY, 1995, p.294, itálicos no original).

Claramente, tais sentimentos de desorientação e vacuidade estão intrinsicamente vinculados ao conturbado contexto histórico marcado tanto pelos processos que levaram às duas Guerras Mundiais quanto pelos panoramas desencadeado nas e pelas realidades das metrópoles. Como nos lembra o historiador britânico Niall Ferguson, se vivia em meio a um verdadeiro e indizivelmente violento “choque global de impérios” (FERGUSON, 2010, p.314) sem precedentes. Tais impérios atraíam para suas metrópoles toda sorte de artistas experimentais que buscavam ambientes propícios para a expressão de suas produções vanguardistas. Como aponta o teórico galês Raymond Williams, o “elemento geral mais importante das inovações na forma [modernista] está na realidade da imigração para a metrópole, e nunca é demais enfatizar quantos dos principais inovadores eram [...] imigrantes” (WILLIAMS, 2011, p.22). De acordo com Williams, “essa realidade fundamenta, de forma patente, os elementos de estranhamento e distância – elementos de alienação – que tão habitualmente formam parte do repertório modernista” (WILLIAMS, 2011, p.22).

Sobre a relação dos modernismos com tal conjuntura, Edward Said já afirmou que muito da cultura e da estética modernistas deriva, ao menos em parte, de uma “reação às pressões externas do *imperium* sobre a cultura” (SAID, 2011, p.299). Para Said, uma “vez

<sup>1</sup> Nesse caso e em todas as ocasiões em que não foram encontradas versões em português para os trechos citados, as traduções foram feitas por mim. “Our *nada* who art in *nada*, *nada* be thy name thy kingdom *nada* thy will be *nada* in *nada* as it is in *nada*. Give us this *nada* our daily *nada* and *nada* us our *nada* as we *nada* our *nadas* and *nada* us not into *nada* but deliver us from *nada*; *pues nada*. Hail nothing full of nothing, nothing is with thee.” (HEMINGWAY, 1995, p 294).

considerado inevitável o fato básico do controle europeu ocidental sobre o mundo não ocidental” (SAID, 2011, p.296) característico do período, “começaram a ocorrer com frequência cada vez maior discussões culturais muito complexas e [...] bastante divergentes” (SAID, 2011, p.296) que, estariam, na visão do teórico palestino-estadunidense, intrinsecamente relacionadas não só com o desenvolvimento da estética modernista, mas, também, com o “desenvolvimento da resistência anti-imperialista nas colônias” (SAID, 2011, p. 296).

Há ainda um aspecto da estética modernista que se faz muito presente na literatura anglófona: a apropriação de mitos, algo estreitamente relacionado ao que o poeta estadunidense e baluarte do modernismo T. S. Eliot chamaria de ‘método mítico’. Como nos lembra o crítico literário britânico Terry Eagleton, na primeira metade do século XX, “o mito – o muito antigo – encena uma estranha reaparição justamente à medida que parecemos avançar para o muito novo”<sup>2</sup> (EAGLETON, 2011, p.292). Eagleton explica sua colocação da seguinte forma: “O mundo de uma forma mais sistemática de capitalismo, no qual indivíduos são menos centrais do que eram antes, parece curiosamente como o antigo mundo da mitologia”<sup>3</sup> (EAGLETON, 2011, p.292). O uso modernista do mito, refletiria “a forma como nós, modernos, parecemos sermos moldados por um sistema cuja lógica é raramente aparente na superfície”<sup>4</sup> (EAGLETON, 2011, p.293). Na “superfície, as coisas na sociedade moderna parecem aleatórias e fragmentadas [...]; mas não se pode deixar de suspeitar que mais profundamente existam forças sistemáticas em operação. Existe um subtexto secreto para esse texto superficial”<sup>5</sup> (EAGLETON, 2011, p.293). Tal ‘subtexto secreto’, segundo Eagleton, apesar de invisível, determinaria completamente o texto superficial.

Um dos autores cuja obra melhor representa o amálgama engendrado a partir da combinação entre as demandas geradas pela realidade da primeira metade do século xx e a estética modernista é James Joyce. Não por acaso, Joyce é atualmente visto, quase que de

---

<sup>2</sup> “myth – the very old – stages a strange reappearance just as we seem to be advancing into the very new” (EAGLETON, 2011, p. 292).

<sup>3</sup> “The world of a more systematic form of capitalism, in which individuals are less central than they were before, seems curiously like the ancient world of mythology” (EAGLETON, 2011, p. 292).

<sup>4</sup> “the way in which we moderns seem to be shaped by a system whose logics is rarely apparent on the surface” (EAGLETON, 2011, p. 293).

<sup>5</sup> “On the surface, things in modern society seem random and fragmented [...]; but one cannot help suspecting that deeper down there are systematic forces at work. There is a secret sub-text to this surface text” (EAGLETON, 2011, p. 293).

forma unânime, como um dos maiores nomes do Modernismo. Joyce, que viveu entre 1882 e 1941, além de autor de uma obra que tem no experimentalismo formal uma de suas marcas mais emblemáticas, nasceu e passou parte significativa de sua juventude na Irlanda, uma importante possessão da maior potência imperialista do período, o Império Britânico. Após ter se imposto um autoexílio para escapar do que entendia ser a realidade opressiva de sua terra-natal – lembremo-nos da visceral e conturbada relação de Joyce com a religião católica, predominante até os dias de hoje na Irlanda –, viveu a maior parte de sua vida adulta como imigrante no continente europeu – com especial ênfase à sua estadia em Paris, provavelmente o principal centro das experimentações modernistas, uma das mais importantes metrópoles do período e cidade onde Joyce viveu por cerca de duas décadas. Em outras palavras, Joyce foi o rebelde e experimental artista modernista, lutou – a seu modo – contra os domínios imperialista e cristão, além de ter vivido a realidade de uma metrópole europeia como imigrante. A seguir, discutiremos um pouco sobre como tal configuração se refletiu em diversos aspectos da obra de Joyce, inclusive, porém não só, em sua mais celebrada prosa ficcional. Começamos com algumas considerações acerca de uma parcela consideravelmente negligenciada da produção joyciana, sua ensaística.

Já em 1900, antes da publicação de quaisquer das obras que lhe trariam notoriedade, Joyce, com menos de 20 anos de idade, escreve um ensaio que, como acertadamente aponta o poeta, artista plástico e tradutor brasileiro Sérgio Medeiros, é “uma das mais importantes manifestações” (MEDEIROS apud JOYCE, 2012a, p.39) das convicções artísticas de Joyce. Trata-se de “Drama and Life”, ou não tradução para o português, “Drama e vida”. Neste ensaio, Joyce desenvolve uma série de ideias acerca da produção artística que estariam, a partir de então, intrinsecamente relacionadas a seu fazer literário.

Uma das mais importante dentre elas é a concepção joyciana de drama. Escreve Joyce: “Por drama, entendo a ação recíproca das paixões, visando representar a verdade; o drama é conflito, evolução, movimento em qualquer sentido” (JOYCE, 2012a, p. 42-43). Joyce vai além e defende a seguinte ideia:

[...] qualquer que seja o tom das paixões, a ordem da ação ou a qualidade da dicção, se uma obra dramática ou musical, ou pictórica, representa as esperanças, os desejos e os ódios eternos de todos nós, ou busca a representação dos símbolos de nossa natureza amplamente relacionada [...], então temos o drama. (JOYCE, 2012a, p. 42).

Isto é, Joyce pretende afastar sua concepção de drama de moralismos e tradicionalismos vazios.

Joyce vai além e afirma o seguinte: “Em primeiro lugar, livremo-nos dos artifícios e expulsemos as mentiras nas quais até então acreditamos. Vamos criticar como um povo livre, como uma raça livre, fazendo pouco caso de fêrulas e fórmulas” (JOYCE, 2012a, p. 43). Joyce, coloca sua noção de drama em um lugar, para usar a famosa construção nietzschiana, além do bem e do mal, abrindo, assim, caminho para uma concepção livre de drama, uma concepção livre de arte, livre das regras e julgamentos morais tradicionais. É importante ressaltar que o entendimento de drama promovido por Joyce pressupõe ‘um povo livre’, ‘uma raça livre’. Pode-se facilmente associar tal pressuposição tanto ao anseio pela liberdade dos irlandeses, em 1900 ainda sob o domínio do Império Britânico, quanto à onipresente influência dos valores católicos na sociedade irlandesa de então – algo que incomodava Joyce profundamente.

O jovem Joyce que escreve “Drama e vida” busca liberdade de e para a criação artística e parece preparar o terreno para as experimentações que viriam a marcar sua obra. Em 1904, quatro anos após a escrita de “Drama e vida”, mas ainda antes da publicação de quaisquer de suas obras, Joyce escreve aquele que na perspectiva de Richard Ellmann, seu mais célebre biógrafo, marca “o extraordinário início da obra madura de Joyce” (ELLMANN, 1989, p. 188-189). Trata-se de “Portrait of the Artist” – “Retrato do artista”, em tradução livre para o português. Um texto de categorização imprecisa, mas que podese vinculado ao conjunto da ensaística joyciana. Apesar de sua conflitante caracterização – que por si só diz muito sobre o próprio texto –, há um indubitável ponto pacífico entre os críticos em relação ao ensaio: seu caráter claramente autobiográfico.

Joyce assim define “Retrato do artista” – aqui em tradução minha: “o primeiro rascunho de um ensaio para *Um retrato do artista quando jovem* e um esboço do enredo e personagens”<sup>6</sup> (JOYCE, 1991, p. 276). Isto é, exatamente por ser o primeiro passo em direção ao que se tornaria o primeiro romance de Joyce, o tom autobiográfico que notoriamente marca *Um retrato do artista quando jovem* também se faz presente no ensaio de 1904.

---

<sup>6</sup> “the first draft of an essay of *A Portrait of the Artist as a Young Man* and a sketch of the plot and characters” (JOYCE, 1991, p. 276).

Logo no início do ensaio, Joyce apresenta uma espécie de teorização do tipo de retrato que pretende desenvolver. De saída, afirma o seguinte: “o passado seguramente implica uma sucessão fluida de presentes, o desenvolvimento de uma entidade do qual nosso presente atual é apenas uma fase”<sup>7</sup> (JOYCE, 1991, p. 211). A citação explicita um entendimento do passado, do presente e da própria identidade de uma dada entidade como fluidos, uma vez que, a entidade e seu desenvolvimento são incorporados a uma sucessão de presentes, ganhando o próprio presente uma proeminência muito maior do que o passado. O passado seria definido por ‘presentes’ e, portanto, é o presente – ou são os presentes – que define(m) o passado.

Joyce acredita existir algo por trás da fluidez da sucessão de presentes: um ritmo, uma relação das partes de uma entidade específica, algo que não é estático, mas dinâmico, e caberia ao artista percebê-lo e retratá-lo. O processo de escrita do ensaio pode, ele mesmo, ser entendido como uma tentativa nesse sentido, na medida em que Joyce, o artista, busca, na sucessão de presentes que marcou/marca sua trajetória, o que possa ser representado e representável. A reboque, desenvolve um retrato de si mesmo. Desse modo, a busca por uma forma de expressão de si imbrica-se à procura por uma maneira de se ver, de se entender, de se representar. À liberdade defendida em “Drama e vida” é acrescida uma atitude experimental voltada não só para o fazer artístico, mas para à identidade.

Ellmann entende que nesse primeiro parágrafo do “Retrato do artista”, Joyce desenvolve uma “concepção de personalidade como um rio mais do que como uma estátua” (ELLMANN, 1989, p.189). Além disso, o biógrafo afirma que tal concepção “é premonitória da futura visão que Joyce teria da consciência” (ELLMANN, 1989, p.189). Visão essa que é parte indissociável de sua obra madura.

“Retrato do artista” não só marca o início da produção literária ficcional de Joyce, mas, precisamente por tratar-se de um texto ostensivamente autobiográfico, é nele que vemos surgir um alter ego ainda não nomeado do autor, mas que é efetivamente uma espécie de proto-Stephen Dedalus, o personagem que entraria para a história da literatura como uma representação ficcional do jovem Joyce, assim como por suas fundamentais participações em obras hoje tidas como clássicos mundiais: *Um retrato do artista quando jovem* e *Ulysses*.

---

<sup>7</sup> “the past assuredly implies a fluid succession of presents, the development of an entity of which our actual present is a phase only” (JOYCE, 1991, p. 211).

Caso pensemos no próprio nome dado por Joyce a alter ego, teremos algumas pistas não só de como ele optou por caracterizar seu ficcional jovem eu, como também de certos procedimentos tipicamente modernistas.

Foquemo-nos no nome Dedalus. O sobrenome do alter ego de Joyce remete indubitavelmente ao personagem Dédalo, da mitologia grega. Artífice muito habilidoso que era, Dédalo precisou criar asas para fugir da ilha de Creta. A imagem de Dédalo aprisionado em uma ilha e de lá escapando por meio de suas habilidades de artífice se associa perfeitamente à concepção do artista desenvolvida por Joyce. Se pensarmos que a Irlanda também é uma ilha da qual o jovem Joyce pretendia fugir – e, de onde, eventual e efetivamente, foge – a associação ganha ainda mais força. Sem contar a presença do modernista método mítico já no nome que Joyce dá a seu alter ego.

O primeiro nome de Stephen Dedalus também não foi escolhido fortuitamente. Estevão – um possível correspondente em português do nome Stephen –, foi o primeiro mártir cristão. Após ser falsamente acusado, Estevão foi apedrejado até a morte pela multidão furiosa. A imagem do primeiro mártir cristão apedrejado e morto pela multidão devido à sua fé se encaixa com a visão que o jovem Joyce tinha de si mesmo. Isto é, alguém que é rejeitado pela multidão e que se sacrifica por suas crenças (literárias/artísticas). No caso de Joyce, a multidão pode ser entendida como a população cristã da Dublin de sua juventude e suas crenças, suas radicais práticas artísticas.

Joyce traz para dentro do próprio nome de seu *alter ego* o(s) conflito(s) tão importante(s) para a sua concepção artística e, ao que parece, para sua própria concepção de si mesmo. Ao menos, para a representação de si mesmo que quer expor em sua obra. Uma representação que parece incorporar elementos que vão desde sua relação conturbada com o cristianismo, até sua também problemática relação com seu próprio país, passando por uma bastante peculiar e bem modernista apropriação de mitos. E, assim como no próprio nome, tais relações estariam interconectadas entre si e afetariam concomitantemente, umas às outras, gerando, desde o próprio nome do personagem, um ritmo bastante específico para o retrato que Joyce pretende criar. Joyce parece querer enfatizar que os conflitos de Estevão e Dédalo se fazem presentes, em certa medida, na realidade de Stephen Dedalus e, na verdade, em sua própria trajetória pessoal.

Stephen Dedalus é Santo Estevão, é Dédalo, é o próprio Joyce e não é nenhum deles.

O alter ego criado por Joyce, que, no ensaio “O retrato do artista”, de 1904, era ainda inominado, passa a abarcar sob seu nome diversos outros nomes e, conseqüentemente, outras diversas identidades e/ou uma identidade significativamente fragmentária. Dentre todos esses que compõem quem é Stephen Dedalus, no entanto, nenhum é capaz de abarcar a totalidade do personagem. Stephen é e não é todos eles ao mesmo tempo. O batismo do alter ego de Joyce tem um caráter abertamente antiessencialista que marcará boa parte da obra de Joyce e que gradativamente se radicalizará até *Finnegans Wake*, sua última e altamente experimental obra ficcional.

Foi através de Stephen Dedalus, de sua trajetória que Joyce desenvolveu a narrativa que dá vida a seu primeiro romance, *Um retrato do artista quando jovem*, no qual acompanhamos o processo de formação do protagonista, de sua infância até o início de sua vida adulta, quando se torna um artista. Nessa espécie de *bildungsroman* ou *Künstlerroman* modernista, os experimentalismos formais ganham proeminência, em especial a voz narrativa que vai se morfando, se adequando a cada nova etapa do desenvolvimento de Stephen, até que a voz do próprio personagem toma as rédeas da narrativa sobre si. Do “Era uma vez, e foi muito bom dessa vez que a vaquinha mu-mu veio descendo a rua” (JOYCE, 2016, p.19), que abre o romance, ao “sigo para encontrar pela milionésima vez a realidade da experiência e engendrar na forja de minha alma a consciência incriada de minha raça” (JOYCE, 2016, p.309) que lemos em suas últimas linhas, é nítido o trabalho de Joyce de, como bom modernista, deixar claro que a língua, a linguagem não é um “instrumento transparente”<sup>8</sup> (WHITE, 2006, p.26) – para usarmos a terminologia do historiador estadunidense Hayden White –, mas, sim, parte integral e indissociável do mundo que representa.

Em famosa passagem de *Um retrato do artista quando jovem*, Stephen, ao conversar com um deão de estudos inglês de sua universidade, pensa o seguinte:

A língua em que nós estamos conversando é dele antes de ser minha. Como são diferentes na boca dele e na minha voz palavras como *home*, *Christ*, *ale*, *master*! Eu não posso dizer nem escrever essas palavras sem que meu espírito se inquiete. A língua dele, tão familiar e tão estrangeira, será sempre para mim uma segunda língua. Eu não criei nem aceitei suas palavras. Minha voz as mantém afastadas.

<sup>8</sup> “a transparent instrument” (WHITE, 2006, p. 26).

Minha alma se agita à sombra de sua língua” (JOYCE, 2016, p. 232).

Joyce, além de explicitar ao longo da narrativa sua manipulação da língua de acordo com os estágios da vida de Stephen, colocana mente do personagem considerações sobre a língua inglesa que muito provavelmente ele próprio, Joyce, teve ao longo de sua trajetória. Tais elocubrações carregam uma percepção imbricada de crítica ao domínio inglês, assim como de um sentimento de alienação em relação ao idioma em que fala, pensa e escreve. Isto é, Stephen e, obviamente, Joyce não viam a língua como um ‘instrumento transparente’. Muito pelo contrário. A opacidade da linguagem é trazida à tona na narrativa e explicitada para o leitor por meio de uma revolta contra a sua própria vigência naquele contexto.

Essa revolta, que a partir de certo momento da narrativa se intensifica e assume um caráter multifacetado – na medida em que são diversos os fatores que instigam a insubordinação de Stephen –, tem seu ápice na luciferina passagem em que o protagonista, assim como o anjo caído da mitologia cristã, afirma o seguinte: “I will not serve” (JOYCE, 2007, p.211) – ou em português, “Eu não vou servir” (JOYCE, 2016, p.291). Stephen – e em grande medida Joyce –, o rebelde, é também o insubmisso artista. Em outras palavras, ao e para se tornar artista, Stephen tem que necessariamente se rebelar contra sua realidade e buscar forjar outra. E aqui o contexto modernista se faz bastante evidente não só por Joyce fundir à já consideravelmente fragmentária identidade de seu alter ego mais um elemento da mitologia cristã, por demonstrar a busca por renovação, mas também por, ao fazer isso, explicitar sua concepção do que é um artista, de quem é um artista, do tipo de artista que ele, ao menos em sua juventude, julgou ser e optou por incluir em seu romance de forte cunho autobiográfico – ou seja, a imagem que ele quis deliberadamente vincular a sua própria identidade: um rebelde. Uma atitude que reflete e corrobora algo que Joyce havia escrito em um de seus ensaios de juventude: a poesia, a arte “é sempre [...] uma revolta, em certo sentido contra a realidade” (JOYCE, 2012b, p.84).

Joyce, apesar de não exatamente aderir às fileiras do pessimismo que marcou parte considerável das produções modernistas, desde sempre foi um rebelde. Suas obras vão paulatinamente se mostrando cada vez mais avessas a regras impostas, inclusive e, talvez, principalmente em relação às regras da língua em que foram escritas: o inglês. Como apontara Said (2011), no caso de Joyce, as experimentações modernistas de fato parecem andar lado a lado à resistência anti-imperialista.

É com foco ainda no rebelde Stephen que começamos a nos aventurar no *Ulysses* de Joyce. Como é sabido, na configuração do paralelo homérico que serve como um dos pilares de sustentação da obra-prima de Joyce, Stephen equivaleria a princípio a Telêmaco, filho do guerreiro Odisseu que sai em busca de seu desaparecido pai. Os três primeiros episódios de *Ulysses* – a Telemaquia joyciana – tem Stephen como principal personagem. Ao longo da narrativa, Joyce agrega ainda outros elementos à plurifacetada identidade de seu alter ego – Hamlet, Dante, entre outros, além, é claro, do próprio Joyce. Os outros dois principais personagens da obra, Leopold e Molly Bloom, também passam pelo mesmo processo: Leopold é o simpático Bloom, mas também Odisseu, Virgílio e Shakespeare; Molly é Penélope, é Calipso, é Nora Barnacle – a esposa de Joyce – todas e nenhuma delas.

Contudo, as experimentações modernistas de *Ulysses* vão bem além da apropriação de mitos e das subjetividades fragmentárias. Joyce, como sabemos, utiliza um estilo narrativo para cada um dos dezoito capítulos que compõem o romance. Cada um deles com suas correspondentes cores, símbolos, horas do dia, órgão do corpo e paralelo homérico. Se *Dublinenses* – a hoje clássica coletânea de contos de Joyce e sua primeira obra ficcional publicada – e *Um retrato do artista quando jovem* traziam óbvias experimentações formais, é em *Ulysses* que Joyce explode com a forma romanesca e com suas possibilidades.

Se o modernismo buscava renovação de formas e temas, o *Ulysses* de Joyce, à medida em que nos leva pelo dia 16 de junho de 1904 através das ações e pensamentos de seus personagens, deixa claro o quanto pode caber em um romance, em uma obra de arte: das mais variadas experiências com a mídia às temáticas das mais diversas. Não é fortuitamente que o romance, hoje, mais de 100 anos após sua primeira publicação, é considerado um dos mais importantes do modernismo, do século XX e da história da literatura. E por trás de toda essa monumentalidade está uma constante e inabalável revolta.

Andrew Gibson (2006), professor emérito da Royal Holloway University of London e pesquisador especialista na obra de Joyce chega mesmo a falar em uma guerra cultural travada por Joyce não só contra o que via de problemático em sua terra natal ou nas restritivas convenções artísticas tradicionais, mas principalmente contra a Inglaterra e tudo o que ela sempre representou para Joyce – o agente de dominação de seu povo –, incluindo nessa equação a língua inglesa. A tardia publicação de *Ulysses* na Grã-Bretanha, 14 anos após seu lançamento original, rendeu a seguinte declaração de Joyce: “Agora a guerra entre eu e a

Inglaterra acabou e eu sou o conquistador”<sup>9</sup> (JOYCE apud GIBSON, 2006, p.168). Joyce acreditava ter vencido o inimigo ao dominar completamente e subverter o idioma pelo qual dava sentido à realidade: a língua inglesa, suas convenções e tradição literária.

Porém, o ‘golpe de final’ de Joyce ainda estava por vir: *Finnegans Wake*. Se *Ulysses* chacoalhou o romance, a tradição literária – particularmente a anglófona – e a língua inglesa em si, Joyce afirmou o seguinte em relação a *Finnegans Wake*: “Eu estou no fim do Inglês”<sup>10</sup> (JOYCE apud GIBSON, 2006, p.168). Da perspectiva do trato com o idioma, poucas vezes – se é que alguma outra vez – se viu uma obra cujo autor se mostra tão obcecado em destrinchar, revirar, deturpar, subverter, corromper, perverter e, concomitantemente, expor as ilimitadas possibilidades que sua completa profanação oferecem a todos os que, como ele, se valem do idioma para se expressar.

Se, como quer Roland Barthes (2006), a língua é fascista, Donald Schüller, o primeiro tradutor a verter *Finnegans Wake* em sua totalidade para o português, nos lembra que Joyce faz dela um “tirano falido” (SCHÜLER, 2022, p.161). *Finnegans Wake* é, em certa medida, o ápice do projeto joyciano iniciado ainda nos ensaios de sua juventude: a busca por liberdade de criação atinge resultados ainda hoje espantosos. Sendo essa uma das razões pelas quais, mais de 100 anos depois do modernismo radical de *Ulysses*, Joyce ainda é relevante. Como ele, ainda buscamos liberdade, ainda lutamos contra fascismos e tiranos. Se por um lado, certas práticas modernistas flertaram abertamente com o arbítrio – vide Ezra Pound e o futurismo italiano, por exemplo –, Joyce nos mostra como é possível conjugar experimentalismo formal e a incessante busca por liberdade, sem a necessidade de domínio real do outro. A ‘guerra’ que Joyce lutou fica no campo das ideias, da linguagem, da arte. Sua rebeldia visava o direito de poder determinar por si mesmo o uso da língua que melhor o aprovesse e, assim, influenciar no modo como a realidade podia ser concebida. Não receber convenções e tradições que determinavam e limitam sua existência.

Em *Ulysses*, Stephen, o alter ego de Joyce, pensa o seguinte: “Não serás senhor de outros ou seu escravo” (JOYCE, 2012, p.151). Em tempos como os que vivemos, quando pululam protótipos falidos de mitos e tiranos, essa não me parece a pior das ideias.

<sup>9</sup> “Now the war between me and England is over, and I am the conqueror” (JOYCE apud GIBSON, 2006, p. 168).

<sup>10</sup> “I am at the end of English” (JOYCE apud GIBSON, 2006, p. 168).

## Referências

- BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.
- EAGLETON, Terry. **The English Novel: An Introduction**. Oxford: Blackwell, 2011.
- ELLMANN, Richard. **James Joyce**. Trad. Lya Luft. São Paulo: Globo, 1989.
- FERGUSON, Niall. **Império**. Trad. Marcelo Musa Cavallari. São Paulo: Planeta, 2010.
- GIBSON, Andrew. **James Joyce – Critical Lives**. London: Reaktion, 2006.
- HEMINGWAY, Ernest. A Clean, Well-Lighted Place. In: HEMINGWAY, Ernest. **The Collected Stories**. London: Everyman's Library, 1995, p. 291-294.
- JOYCE, James. **A Portrait of the Artist as a Young Man: Authoritative Text, Backgrounds and Contexts, Criticism**. New York: W. W. Norton & Company, 2007.
- \_\_\_\_\_. Drama e vida. Trad. Sérgio Medeiros. In: JOYCE, James. **De santos e sábios**. Trad. André Cechinel et al. São Paulo: Iluminuras, 2012a, p. 39-47.
- \_\_\_\_\_. James Clarence Mangan. Trad. André Cechinel. In: \_\_\_\_\_. **De santos e sábios**. Trad. André Cechinel et al. São Paulo: Iluminuras, 2012b, p. 77-86.
- \_\_\_\_\_. **Poems and Shorter Writings**. London: Faber & Faber, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Ulysses**. Trad. Caetano W. Galindo. Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Um retrato do artista quando jovem**. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.
- SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SCHÜLER, Donaldo. **Joyce era louco?**. Cotia: Ateliê Editorial, 2022.
- WHITE, Hayden. Historical Discourse and Literary Writing. In: KORHONEN, Kuisma (ed.). **Tropes for the Past – Hayden White and the History / Literature Debate**. Amsterdam: Rodopi, 2006, p. 25-33.
- WILLIAMS, Raymond. **Política do modernismo: contra os novos conformistas**. Trad. André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

YEATS, William Butler. **A Segunda vinda**. Trad. Jorge Wanderley. Disponível em <https://singularidadepoetica.art/2022/02/13/william-butler-yeats-a-segunda-vinda-2/>. Acesso em 24 nov. 2023.

**\*Tarso do Amaral de Souza Cruz** Possui graduação (2005) e licenciatura plena (2008) em Português-Inglês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, especialização (2009) e mestrado (2011) em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e doutorado (2015) em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Atualmente é professor adjunto de Literaturas de Língua Inglesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e professor de Literaturas de Língua Inglesa e de Língua Inglesa na Fundação Técnico-Educacional Souza Marques. É membro da Associação Brasileira de Estudos Irlandeses (ABEI) e dos grupos de pesquisa Estudos Joyceanos no Brasil e Poéticas da Diversidade. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas, atuando principalmente nos seguintes temas: James Joyce; modernismo anglófono; literatura pós-colonial anglófona. E-mail: tarso.amaral.cruz@uerj.br.