

Modernismo e auto-invenção – uma leitura crítica de *Retrato do artista*, de James Joyce

Tarso do Amaral de Souza Cruz¹

Resumo: Tendo como tema a relação existente entre a noção de “auto-invenção” desenvolvida por Declan Kiberd, a obra do romancista irlandês James Joyce e o contexto modernista, o artigo tem como objetivo principal analisar criticamente o ensaio *Retrato do artista*, escrito por Joyce em 1904. Para tanto, o artigo discute o conceito de ‘auto-invenção’, as linhas mestras que compõem *Retrato do artista*, assim como a imbricação entre os preceitos e práticas experimentais que marcam o modernismo e o contexto colonial irlandês, tendo como pressupostos teóricos ideias de autores como Terry Eagleton, Richard Ellmann, James Fairhall, Declan Kiberd além do próprio Joyce. Um dos resultados obtidos com a investigação desenvolvida ao longo do artigo é evidenciar como o contexto colonial irlandês em que se deu a escrita de *Retrato do artista* contribuiu fundamentalmente para o caráter experimental do projeto de auto-invenção que viria a integrar parte considerável da obra de Joyce como um todo.

Palavras-chave: James Joyce; *Retrato do artista*; Auto-invenção; Modernismo.

Em 1904, James Joyce, contando 22 anos incompletos e ainda longe de ser o renomado romancista que viria a se tornar, produz o texto 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 pode ser vinculado ao conjunto da ensaística joyceana.

Primeiramente, é necessário não confundir esse texto de 1904 com o romance *Um retrato do artista quando jovem – A Portrait of the Artist as a Young Man*, originalmente, em inglês –, publicado em 1916. Diferentemente do primeiro romance de Joyce, *Retrato do artista* não é de tão fácil categorização. John Whittier Ferguson (1991), em sua introdução a *Retrato do artista* que consta do volume *Poems and Shorter Writings*, afirma tratar-se de um ensaio. Já Hans Walter Gabler, em seu texto “Introduction: Composition, Text, and Editing”, define o

¹ 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. Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Mestre em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Especialista em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Graduado e licenciado em Letras - Português/Inglês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: tarso.amaral.cruz@uerj.br. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4100-7594>.

texto como um “ensaio narrativo”² (GABLER, 2007, p. xv). Ellmann, por sua vez, afirma que é difícil determinar se Joyce escrevera um “ensaio ou história, pois tinha elementos das duas coisas” (ELLMANN, 1989, p. 189). Malgrado sua conflitante caracterização – que por si só diz muito sobre o próprio texto –, há um indubitável ponto pacífico entre os críticos: o caráter claramente autobiográfico do texto.

Essa especificidade do ensaio de Joyce pode ser relacionada àquela que, dentre os multifacetados experimentalismos formais que marcaram as diversas expressões do(s) modernismo(s) na cultura ocidental, o crítico literário irlandês Declan Kiberd entende ser uma das mais emblemáticas características do modernismo europeu: “a arte da auto-invenção”³ (KIBERD, 2010, p. 68). A lógica por trás de tal ‘arte’, segundo Kiberd, que acredita que ela pode ser posta em prática tanto por indivíduos quanto por nações, seria a seguinte: “Se um país não teve uma história afortunada, ele pode ser tentado a inventar uma – isto é, a reescrever a história nacional em linhas mais úteis à autoestima vigente”⁴ (KIBERD, 2010, p. 68). Kiberd ressalta, ainda, que, nos primeiros anos do século XX – ou seja, quando *Retrato do artista* foi escrito –, a Irlanda, país natal de Joyce, passava exatamente por esse processo, na medida em que lutava por sua independência política e cultural do Império Britânico. Assim como a Irlanda, o futuro romancista também travava seu embate com a história.

Joyce, que, em *Ulysses*, faz seu *alter ego* Stephen Dedalus definir a história como “um pesadelo de que eu estou tentando acordar” (JOYCE, 2012, p. 137), tendo nascido na Irlanda e lá vivido até 1904, tinha uma relação bastante conflituosa com a história em geral e, particularmente, com a de sua terra natal. James Fairhall (1999), autor da obra *James Joyce and the Question of History*, defende que o problema central na vida de Joyce era situar-se em relação à história, uma vez que, como aponta o poeta, romancista e crítico literário irlandês Seamus Deane, Joyce é “hostil ao fato, à história, ao que aconteceu, às restrições que o passado colocou sobre a possibilidade... A história é uma traição da possibilidade”⁵ (DEANE apud FAIRHALL, 1999, p. 33). Ao que Fairhall acrescenta:

² Nesta, como em todas as citações de fontes originalmente em inglês às quais não tive acesso a versões em português, as traduções são de minha responsabilidade. “narrative essay” (GABLER, 2007, p. xv).

³ “The art of self-invention” (KIBERD, 2010, p. 68).

⁴ “If a country hasn’t had a happy history, it may be tempted to invent one – that is, to rewrite the national story along lines more helpful to current self-esteem” (KIBERD, 2010, p. 68).

⁵ “hostile to fact, to history, to what has happened, to the restriction which the past has placed upon possibility... History is a betrayal of possibility” (DEANE apud FAIRHALL, 1999, p. 33).

Um jovem idealista criado em meio à tradição nacionalista católica irlandesa, que tinha de cor o registro das frustradas rebeliões irlandesas contra a opressão britânica [...] – tal homem pode muito bem ter visto a história irlandesa como uma sucessão de possibilidades usurpadas por uma realidade intolerável.⁶ (FAIRHALL, 1999, p. 33-34).

Ainda segundo Fairhall, artisticamente, Joyce “procurou além das narrativas existentes da história de seu país – inglesa, anglo-irlandesa e católica irlandesa – na ficção e, por fim, na própria linguagem”⁷ (FAIRHALL, 1999, p. 34) uma “esfera de liberdade”⁸ (FAIRHALL, 1999, p. 34) por meio da qual pudesse contar a sua própria história, a sua versão da (sua) história. É com *Retrato do artista* que esse processo de auto-invenção se inicia na ficção de Joyce.

Em uma carta à editora e livreira estadunidense Sylvia Beach, responsável pela publicação da primeira edição de *Ulysses*, Joyce assim define *Retrato do artista*: “o primeiro rascunho de um ensaio para *Um retrato do artista quando jovem* e um esboço do enredo e personagens, escrito (janeiro de 1904) em um caderno de minha irmã Mabel [...]. O ensaio foi escrito para a revista *Dana*, de Dublin, mas foi rejeitado”⁹ (JOYCE, 1991, p. 276). Isto é, exatamente por ser o primeiro passo em direção ao que viria a ser 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. Sendo assim, como mencionando anteriormente, nesse retrato ficcional que Joyce passa a desenvolver estariam, de fato, as bases da história que gostaria de contar sobre si mesmo, isto é, as bases de sua auto-invenção como artista e, em grande medida, como indivíduo. Exploremos mais detalhadamente, então, *Retrato do artista*.

O ensaio é basicamente composto por sete parágrafos. No primeiro, Joyce apresenta uma espécie de teorização do tipo de retrato que pretende desenvolver. Logo no início do texto, Joyce 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”¹⁰ (JOYCE, 1991, p. 211). A citação explicita um entendimento do passado, do presente e da própria

⁶ “An idealistic young man raised in the Irish Catholic nationalist tradition, who knew by heart Ireland’s record of failed rebellions against British oppression [...] – such a man might well have seen Irish history as a succession of possibilities usurped by an intolerable reality.” (FAIRHALL, 1999, p. 33-34).

⁷ “he sought it beyond the existing narratives of his country’s history – English, Anglo-Irish, and Irish Catholic – in fiction and, ultimately, in language itself” (FAIRHALL, 1999, p. 34).

⁸ “realm of freedom” (FAIRHALL, 1999, p. 34).

⁹ “the first draft of an essay of *A Portrait of the Artist as a Young Man* and a sketch of the plot and characters, written (January 1904) in a copybook of my sister Mabel [...]. The essay was written for a Dublin review *Dana* but refused” (JOYCE, 1991, p. 276).

¹⁰ “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).

identidade de uma dada entidade como fluidos, uma vez que, a própria entidade e seu desenvolvimento são incorporados a uma sucessão de presentes, ganhando o próprio presente uma proeminência muito maior do que o passado, na medida em que o passado é constituído por presentes que se sucedem. Em outras palavras, o passado seria definido por ‘presentes’ e, portanto, é o presente – ou são os presentes – que define(m) o passado.

Dando sequência à leitura do *Retrato do artista*, deparamo-nos com a seguinte passagem:

Nosso mundo, novamente, reconhece sua familiaridade principalmente pelas características da barba e polegadas e está, em grande parte, alheado daqueles seus membros que buscam, por meio de alguma arte, por algum processo da mente ainda não sistematizado, libertar dos pedaços de matéria aquilo que é seu ritmo individualizante, a relação formal ou primeira de suas partes¹¹ (JOYCE, 1991, p. 211).

Joyce acredita existir algo por trás da fluidez da sucessão de presentes: um ritmo, uma relação das partes de uma entidade específica, algo que pode ser captado por um artista. Esse algo não é estático, mas dinâmico, relacionado a ritmo e cabe ao artista, ‘por meio de alguma arte, por algum processo da mente ainda não sistematizado’ percebê-los e libertá-los dos ‘pedaços de matéria’. 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. A busca por uma forma de expressão de si imbrica-se à procura por uma maneira de se ver, de se entender, de se auto-construir.

O primeiro parágrafo termina com a seguinte frase: “Mas para congêneres desses, um retrato não é um papel identificador, mas, ao invés, a curva de uma emoção”¹² (JOYCE, 1991, p. 211). Os ‘congêneres desses’ seriam os que pensam ou veem as coisas como o artista. Para esses, o retrato não é algo estático, definido ou definitivo, mas, sim, algo bem mais dinâmico: ‘a curva de uma emoção’. O retrato capta a sucessão de presentes, as partes que se relacionam, a curva da emoção. Não o presente ou o passado, mas uma incessante sucessão de presentes;

¹¹ “Our world, again, recognises its acquaintance chiefly by the characters of beard and inches and is, for the most part, estranged from those of its members who seek through some art, by some process of the mind as yet untabulated, to liberate from the personalised lumps of matter that which is their individualising rhythm, the first or formal relation of their parts” (JOYCE, 1991, p. 211).

¹² “But for such as these a portrait is not an identificative paper but rather the curve of an emotion” (JOYCE, 1991, p. 211).

não meramente o todo formado pelas partes e/ou só uma das partes, mas o relacionamento entre elas; não uma emoção, mas sua curva, seu movimento, seu ritmo. O retrato, e o artista através do retrato, captaria(m) essa dinâmica.

Digna de nota é a primazia que Joyce dá ao movimento em seu retrato, em detrimento de concepções que pudessem o conceber com algo mais estático. 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, afirma que a concepção de personalidade desenvolvida por Joyce “é premonitória da futura visão que Joyce teria da consciência” (ELLMANN, 1989, p. 189). Visão essa que é parte indissociável de sua obra madura.

O segundo parágrafo se inicia com a asserção de que não se sabe ao certo quando “a sensibilidade natural do sujeito deste retrato despertou para as ideias sobre danação eterna, a necessidade de penitência e a eficácia da oração”¹³ (JOYCE, 1991, p. 211). Dois aspectos nos chamam a atenção: em primeiro lugar, o modo como Joyce escolhe se referir ao protagonista autobiográfico do *Retrato do artista*, a seu *alter ego*, isto é, o ‘sujeito deste retrato’. Ao longo de todo o texto, Joyce não dá um nome a esse personagem que é efetivamente uma representação ficcional do próprio Joyce, uma espécie de proto-Stephen Dedalus. Em segundo lugar, cabe salientar a imediata, manifesta e ostensiva associação da infância com uma conflituosa relação com a religião cristã. O despertar à ‘sensibilidade natural’ é associado ao ideário cristão de danação, penitência e oração.

A presença de tal ideário não deve causar espanto, caso levemos em conta tanto o aspecto autobiográfico de *Retrato do artista* quanto o fato de que a infância de Joyce foi marcada pela ostensiva presença da religião cristã em sua expressão jesuítica, devido, principalmente, à rígida educação que recebeu nas instituições de ensino em que estudou. É igualmente relevante reforçarmos que, nas duas últimas décadas do século XIX – época em que Joyce foi criança – severos valores católicos permeavam praticamente todos os aspectos da vida irlandesa. Dificilmente o processo de formação de um menino dublinense de então escaparia da influência pervasiva desses preceitos religiosos, como atesta o ensaio de Joyce.

Assim, o segundo parágrafo discorre basicamente sobre a relação do jovem em questão com a religião cristã, em especial sobre seu ímpeto em demonstrar uma fervorosa aderência às

¹³ “the natural sensibility of the subject of this portrait awoke to the ideas of eternal damnation, the necessity of penitence and the efficacy of prayer” (JOYCE, 1991, p. 211).

suas práticas religiosas: “Ele correu pela sua própria medida como um santo perdulário, espantando muitos pelos fervores ejaculatórios, ofendendo muitos com seus ares de claustro” (JOYCE apud ELLMANN, 1989, p. 189). Novamente, Joyce faz questão de definir o personagem (ou, em certa medida, a si mesmo) e seu zelo religioso frente a situações conflituosas. Suas atitudes de menino espantavam, ofendiam. O parágrafo termina, todavia, apontando que, até a entrada na universidade, ‘o sujeito’ do retrato “ainda era apaziguado por exercícios devocionais”¹⁴ (JOYCE, 1991, p. 212).

No terceiro parágrafo, Joyce discorre sobre como o ‘sujeito deste retrato’ – chamado, agora, de “o sensível”¹⁵ (JOYCE, 1991, p. 212) e “esse fantástico idealista”¹⁶ (JOYCE, 1991, p. 212) –, após entrar na faculdade, passa a gradualmente se isolar de seus colegas estudantes, daqueles com anseios literários e políticos diferentes dos seus e, finalmente, da própria Igreja católica, da qual, ao final do parágrafo, afirma ter se desligado: “Uma noite, no início da primavera, parado ao pé da escada na biblioteca, ele disse a seu amigo: ‘Deixei a Igreja’”¹⁷ (JOYCE, 1991, p. 214). Esse denso terceiro parágrafo, porém, contém diversos outros aspectos relevantes.

Primeiramente, o que o parágrafo, e o próprio texto como um todo, talvez tenha como uma de suas mais importantes características é o que Ellmann chama de a “magnetização do estilo e do vocabulário pelo contexto de pessoa, lugar e tempo” (ELLMANN, 1989, p. 190), ou, ainda, a prosa “infectada pela mente do herói” (ELLMANN, 1989, p. 190). Isto é, se *Retrato do artista* inaugura a primeira criação ficcional ostensivamente autobiográfica de Joyce, tal inauguração é promovida em meio ao desenvolvimento dessa estratégia narrativa que seria, posteriormente, lapidada e sofisticada a limites tão extremos – principalmente no *Ulysses* e no *Finnicius Revém* – a ponto de permitir que alcunhas tais quais “o ultra-modernista, o modernista dos modernistas”¹⁸ (KILLEEN, 2012, p. 250) fossem aplicadas ao romancista irlandês.

Ellmann comenta o seguinte sobre como essa estratégia estaria presente nas duas últimas obras ficcionais de Joyce:

¹⁴ “he was still soothed by devotional exercises” (JOYCE, 1991, p. 212).

¹⁵ “the sensitive” (JOYCE, 1991, p. 212)

¹⁶ “this fantastic idealist” (JOYCE, 1991, p. 212)

¹⁷ “One night in early spring, standing at the foot of the staircase in the library, he said to his friend ‘I have left the Church’” (JOYCE, 1991, p. 212).

¹⁸ “the ultra-Modernist, the Modernist of Modernists” (KILLEEN, 2012, p. 250).

a linguagem não reflete apenas os personagens principais, como quando o rio é descrito em palavras que soam como rios, ou quando o estilo intumescce com a excitação sexual [...], mas também a hora do dia ou da noite, como quando, de manhã cedo, no final do sonho [...], o estilo fenece com a noite. Joyce até aprendeu a fazer a linguagem refletir aspectos do ambiente, como quando, num açougue, a mente de Bloom inconscientemente empresta metáforas de carne até quando ele pensa em coisas bem diferentes (ELLMANN, 1989, p. 190).

Esse tipo de estratégia narrativa “tem sua humilde origem nas poucas páginas que Joyce escreveu para *Dana*” (ELLMANN, 1989, p. 190), aponta Ellmann.

Uma boa amostra de tal procedimento está na passagem em que o narrador do texto trata de como ‘o sujeito’ do (auto-)retrato elaborado por Joyce passa a se ver como um cervo perseguido por caçadores: “Deixou o bando de inimigos aproximar-se cambaleando e farejando até as montanhas atrás de seu cervo. Ali era terreno dele, e ele lhe lançava desdém com seus chifres rutilantes” (JOYCE apud ELLMANN, 1989, p. 190). A voz narrativa do *Retrato do artista* é ‘infectada’, pelas ideias, pela mente do ‘sujeito’, uma vez que abandona o tom assertivo e instrucional do primeiro parágrafo em favor de outro muito mais metafórico e imagético.

Em outro trecho do terceiro parágrafo, podemos ler que a morte do romancista francês Émile Zola – referido meramente como “um tedioso romancista francês”¹⁹ (JOYCE, 1991, p. 212) –, o político liberal britânico William Gladstone, William Shakespeare e a “regulamentação dos ensinamentos católicos para as necessidades diárias”²⁰ (JOYCE, 1991, p. 213) eram todos vistos positivamente pelos jovens estudantes universitários que cercavam o ‘sensível’ e criticamente por ele. Além disso, aponta o texto, esses jovens, “em suas relações entre si e com seus superiores, [...] exibiam um liberalismo nervoso e (quando havia uma questão de autoridade) bastante inglês”²¹ (JOYCE, 1991, p. 213). Joyce marca, desta maneira, um distanciamento do ‘sujeito’ de seu retrato em relação à maioria que o circundava em aspectos estéticos – como as menções a Zola e Shakespeare exemplificam –, políticos – exemplificados pelas menções a Gladstone e ao liberalismo inglês –, e religiosos – demonstrados pelos ‘ensinamentos católicos’. O próprio modo como tal distanciamento é narrado expõe de modo consideravelmente claro a ‘infecção’.

¹⁹ “a dull French novelist” (JOYCE, 1991, p. 212).

²⁰ “the adjustment of Catholic teaching to everyday needs” (JOYCE, 1991, p. 212).

²¹ “In their relations among themselves and towards their superiors they displayed a nervous and (wherever there was question of authority) a very English liberalism” (JOYCE, 1991, p. 213).

No parágrafo seguinte, com a prosa já devidamente ‘infectada’, Joyce narra o que se passou a seu ‘fantástico idealista’ após o abandono da fé cristã. O parágrafo começa da seguinte maneira: “O que se seguiu foi extravagância”²² (JOYCE, 1991, p. 214). Joyce, então, escreve sobre como seu protagonista “se estabeleceu entre as mais loucas das companhias”²³ (JOYCE, 1991, p. 214): religiosos excomungados, poetas malditos e alquimistas. Joyce caracteriza seu ‘sujeito’ como uma espécie de alquimista e a linguagem segue essa caracterização: “Seu céu foi repentinamente iluminado por uma horda de estrelas, as assinaturas de toda a natureza, a alma relembrando dias antigos”²⁴ (JOYCE, 1991, p. 214). Vale ressaltar, porém, que essa alquimia a que se associa o ‘sujeito’ do retrato, pode ser encarada como uma entrada no mundo da arte, da arte escrita, como a seguinte passagem deixa claro: “Como um alquimista, ele se curvava sobre seu trabalho manual, juntando os elementos misteriosos, separando o sutil do grosseiro. Para o artista, os ritmos das frases e período, os símbolos da palavra e alusão, eram coisas superiores”²⁵ (JOYCE, 1991, p. 214).

É interessante notar que em duas frases sucessivas o ‘sujeito’ é descrito como um alquimista e, em seguida, como um artista, como se ambas as palavras fossem sinônimos e/ou diferentes estágios de um desenvolvimento. Vale lembrar que o mesmo sujeito, neste mesmo texto, quando relacionado a fases diferentes e anteriores àquela abordada no quarto parágrafo, já fora caracterizado como ‘santo perdulário’ e como um cervo perseguido por caçadores. Condizentemente com as teorizações de Joyce, as imagens a ele aplicadas, assim como a linguagem a eles, sujeito e imagens, associada ajudam a compor esse retrato em seu ritmo e movimento.

A fase alquímica do sujeito tem um resultado: ele a deixa com um único propósito: agrupar “os filhos do espírito, ciumentos e longamente divididos, para reuni-los contra fraude e principado. Mil eternidades tinham de ser reafirmadas, o conhecimento divino devia ser reestabelecido” (JOYCE apud ELLMANN, 1989, p. 191). Tudo isso deveria se insurgir contra “limitação social, apatia de raça herdada, uma mãe amável, a fábula cristã”²⁶ (JOYCE, 1991, p.

²² “Extravagance followed” (JOYCE, 1991, p. 214).

²³ “he established himself in the maddest of companies” (JOYCE, 1991, p. 214).

²⁴ “His heaven was suddenly illuminated by a horde of stars, the signatures of all nature, the soul remembering ancient days” (JOYCE, 1991, p. 214).

²⁵ “Like an alchemist he bent upon his handiwork, bringing together the mysterious elements, separating the subtle from the gross. For the artist the rhythms of phrase and period, the symbols of word and allusion, were paramount things” (JOYCE, 1991, p. 214).

²⁶ “social limitations, inherited apathy of race, an adoring mother, the Christian fable” (JOYCE, 1991, p. 214).

214). Isto é, mais alguns representantes do ‘bando de inimigos’ anteriormente já mencionado. O plano, contudo, fracassa: “Sua revanche foi uma frase e isolamento”²⁷ (JOYCE, 1991, p. 215).

O quinto parágrafo se inicia com uma referência aos textos críticos da juventude de Joyce: “Isolamento, ele havia escrito uma vez, é o primeiro princípio da economia artística”²⁸ (JOYCE, 1991, p. 215). A vez em questão pode ser entendida como aquela em que Joyce escreveu e publicou “O dia da plebe” – “The Day of the Rabblement”, originalmente –, ensaio escrito em 1901 no qual, aborda, pela primeira vez, a questão da necessidade de isolamento do artista, condição *sine qua non* para a existência do artista, na perspectiva do jovem Joyce.

Voltando ao *Retrato do artista*, se o isolamento ‘é o primeiro princípio da economia artística’, as chamadas “revelações tradicionais e individuais”²⁹ (JOYCE, 1991, p. 215), da mesma maneira que algo denominado como “auto-comunhão”³⁰ (JOYCE, 1991, p. 215), aponta o narrador, passam a demandar mais atenção por parte do artista. Tanto as ‘revelações’, quanto a ‘auto-comunhão’ – que só seria alcançada por meio do isolamento, da meditação, posto que “entre os homens ele não a encontrara”³¹ (JOYCE, 1991, p. 215) – trazem novamente ostensivas marcas do vocabulário religioso. É possível afirmar que, assim como notoriamente faria, em momento posterior, com o termo ‘epifania’, Joyce se vale do vocabulário religioso somente para subvertê-lo em algo útil para suas elocubrações estéticas e suas correspondentes consequências e produções artísticas. Tal procedimento pode ser entendido como mais uma instância em que o(s) presente(s) que constitui o passado serve(m) como força motriz para a (res-)significação, para a auto-invenção joyceana, tendo em vista que as marcas – palavras, termos, conceitos – deixadas pela maciça presença cristã na sociedade irlandesa, assim como pela educação jesuítica que Joyce recebera são, no presente da escrita do ensaio, transfiguradas em prol da criação de um modo de se auto-representar.

O parágrafo segue com imagens do ‘sensível’ vagando solitário por lugares desertos. Chama particular atenção o caminhar do ‘fantástico idealista’ pela beira da praia, uma cena que se tornaria emblemática em futuras obras joyceanas. Em meio a esse vagar, o ‘sujeito’ artista percebe que, diferentemente do que pensara após sua fase alquímica, quando “ceticamente,

²⁷ “His revenge was a phrase and isolation” (JOYCE, 1991, p. 215).

²⁸ “Isolation, he had once written, is the first principle of artistic economy” (JOYCE, 1991, p. 215).

²⁹ “traditional and individual revelations” (JOYCE, 1991, p. 215).

³⁰ “self-communion” (JOYCE, 1991, p. 215).

³¹ “among men he had not found” (JOYCE, 1991, p. 215).

cinicamente, misticamente, havia procurado por uma satisfação absoluta”³² (JOYCE, 1991, p. 215), ele, agora, aos poucos, começara a se tornar “consciente da beleza das condições mortais”³³ (JOYCE, 1991, p. 215). É nesse ponto que o ‘sujeito’ se lembra de uma passagem das *Confissões* de Santo Agostinho, um dos referenciais, ao lado de Aristóteles, para as ideias estéticas que Joyce vinha desenvolvendo e que culminaria com a famosa teoria estética exposta no *Retrato do artista quando jovem*. A passagem é a seguinte:

Vi claramente que todas as coisas que se corrompem são boas: não se poderiam corromper se fossem sumamente boas, nem se poderiam corromper se não fossem boas. Com efeito, se fossem absolutamente boas, seriam incorruptíveis, e se não tivessem nenhum bem, nada haveria que se corrompesse (AGOSTINHO, 2000, p. 187).

Vale salientar a constatação de que, como aponta Linda Anderson, em sua obra *Autobiography*, as *Confissões*, de Santo Agostinho, são frequentemente entendidas como “a origem da autobiografia moderna ocidental, tanto no sentido de marcar um começo histórico, quanto de estabelecer um modelo para outros, futuros textos”³⁴ (ANDERSON, 2004, p. 18). Quer dizer, mais do que afinidade e familiaridade com a obra de Santo Agostinho, a relação entre esse primeiro texto ficcional de Joyce, a noção de auto-invenção e as *Confissões* pode ser estabelecida da mesma forma através do caráter autobiográfico de ambas as obras. As *Confissões*, em se tratando do *Retrato do artista*, podem efetivamente ser entendidas como uma espécie ‘modelo’, como aponta Anderson. Porém, um modelo que é ele também subvertido, já que, contrariamente a Agostinho, tanto Joyce quanto seu alter ego ficcional rejeitam a fé cristã.

O parágrafo seguinte, o sexto e penúltimo do ensaio, trata da descoberta sexual por parte do ‘sensível’ a partir de “apóstrofe lírica a uma figura feminina não identificada” (ELLMANN, 1989, p. 191). Ferguson aponta que o ‘sujeito’ “se volta rapidamente para a pueril lembrança da iniciação sexual com uma prostituta”³⁵ (FERGUSON, 1991, p. 206). Contudo, salienta Ferguson, o protagonista “invoca aquela memória por meio de frases absurdamente elaboradas. A grotesca incompatibilidade entre estilo e evento transforma o encontro com a ‘beneficente’

³² “Sceptically, cynically, mystically, he had sought for an absolute satisfaction” (JOYCE, 1991, p. 215).

³³ “conscious of the beauty of mortal conditions” (JOYCE, 1991, p. 215).

³⁴ “the origin of modern Western autobiography, both in the sense of marking a historical beginning and of setting up a model for other, later texts” (ANDERSON, 2004, p. 18).

³⁵ “turns quickly to his boyhood memory of sexual initiation” (FERGUSON, 1991, p. 206).

em burlesco”³⁶ (FERGUSON, 1991, p. 206). Uma passagem que ilustra o ponto de Ferguson é a seguinte: “Vossa disposição poderia refinar e dirigir a paixão dele, posicionando a mera beleza no ângulo mais gracioso”³⁷ (JOYCE, 1991, p. 217). Ferguson argumenta que “quase toda palavra nessa frase aparentemente abstrata se duplica em escapulida cômica ou trocadilho vulgar”³⁸ (FERGUSON, 1991, p. 207). O ponto de vista expresso por Ferguson é obviamente bem mais perceptível na versão original em inglês do texto de Joyce.

É interessante considerar que, se nos parágrafos anteriores se falou em ‘infecção’ do estilo, nesse sexto, Ferguson aponta uma ‘grotesca incompatibilidade’. Talvez, o que Ferguson vê como incompatibilidade, na verdade, seja o grotesco, o caricaturesco da própria situação que se reflete na linguagem. A iniciação sexual de um jovem cujo passado é marcado pelo fervor religioso poderia muito facilmente ser, sim, marcada pelo ridículo, pelo insólito, que se reflete na linguagem do ensaio.

O último parágrafo de *Retrato do artista* tem em seu bojo ao menos três diferentes movimentos. Primeiramente, uma espécie de apatia diante do que é descrito como “um estranho prelúdio à nova gloriosa era em uma estação de melancolia e desassossego”³⁹ (JOYCE, 1991, p. 217). Tal estado era em muito causado pela “visão dos mortos dele, a visão (muito mais digna de pena) de vidas congeniais se arrastando adiante entre o bocejo e a queixa, famintos na mente e no corpo”⁴⁰ (JOYCE, 1991, p. 217). É possível associar a ‘visão dos mortos dele’, por exemplo, com o falecimento da mãe de Joyce, no ano anterior, e de seu irmão George, dois anos antes. Mortes que causaram considerável sofrimento, em especial, a perda de sua mãe, que desencadeou comportamento desregrado e alcoolismo. Já a visão ‘(muito mais digna de pena) de vidas congeniais se arrastando adiante’ pode ser associada à hemiplegia, à paralisia que Joyce via em seus concidadãos. É interessante mencionar o episódio referido pelo irmão de Joyce, Stanislaus, no qual, em meio a uma das bebedeiras que se seguiram à morte de sua mãe, Joyce afirma que Dublin estava “sofrendo de uma hemiplegia da vontade” (JOYCE apud ELLMANN, 1989, p. 174). Tanto nesse episódio, quanto na primeira parte do último capítulo

³⁶ “he summons that memory in absurdly overwrought phrases. The grotesque mismatching of style and event transforms the meeting with the ‘beneficent one’ into burlesque” (JOYCE, 1991, p. 206).

³⁷ “Thy disposition could refine and direct his passion, holding mere beauty at the cunningest angle” (JOYCE, 1991, p. 217).

³⁸ “Almost every word in this seemingly abstract sentence doubles as comic evasion and as ribald pun” (FERGUSON, 1991, p. 207).

³⁹ “a strange prelude to the new crowning era in a season of melancholy and unrest” (JOYCE, 1991, p. 216).

⁴⁰ “the vision of his dead, the vision (far more pitiful) of congenial lives shuffling onwards between yawn and howl, starvelings in mind and body” (JOYCE, 1991, p. 217).

do *Retrato do artista*, a hemiplegia e os mortos parecem estar associados. Como é sabido, sua primeira obra ficcional efetivamente publicada, a coletânea de contos *Dublinenses – Dubliners*, no original –, notoriamente explora essa característica que Joyce acreditava existir em sua cidade natal.

No segundo momento do sétimo e último parágrafo do texto, o tom varia drasticamente e desemboca em algo entre o cômico, o debochado e o petulante. Joyce escreve que seu protagonista travou contato com um capitalista, com um patrono das artes, com um policial e, finalmente, recorreu até aos elfos, em busca de financiamento, respostas, ou mesmo de gozação. Esses encontros, no entender de Ferguson, mostram “o jovem artista se aventurando no mundo”⁴¹ (FERGUSON, 1991, p. 208). Do ponto de vista do crítico estadunidense, a conduta do ‘jovem artista’ em público é “uma mistura de gestos inapropriados, contraditórios que são sintaticamente aglutinados sem revelar nenhuma ‘relação formal’ entre si”⁴² (FERGUSON, 1991, p. 208). Talvez, a própria ausência de ‘relação formal’ seja a conexão entre tais gestos e o ritmo gerado a partir do vínculo que estabelecem entre si mais um dos elementos que Joyce viu como característicos de seu retrato.

Finalmente, o texto termina em um tom mais uma vez diferente. A conclusão do último parágrafo tem um teor manifestamente beligerante, mas, também, profético e convocatório. Joyce, ao contrapor novamente seu alter ego a vários ‘eles’ não definidos, contudo claramente identificáveis como seus contemporâneos conterrâneos mais condescendentes, escreve sobre “urbanidade em guerra”⁴³ (JOYCE, 1991, p. 218). Isto é, novamente, em meio a conflitos, Joyce declara guerra a seus contrários, sejam suas desavenças políticas e/ou estéticas.

Após escrever sobre ‘urbanidade em guerra’, Joyce, por meio de um campo semântico marcadamente citadino, discorre sobre derrubar a velha tirania, sobre civilização madura, sobre cidadãos e multidões. E conclui da seguinte maneira o seu *Retrato do artista*:

Àquelas multidões, ainda não nos úteros da humanidade, mas certamente possíveis de serem lá geradas, ele daria a palavra: homem e mulher, de vocês vem a nação porvir, o relâmpago de suas massas em labuta; a ordem competitiva está empregada contra si mesma, as aristocracias estão

⁴¹ “the young artist venturing out into the world” (FERGUSON, 1991, p. 208).

⁴² “a hodgepodge of inappropriate, contradictory gestures that are syntactically yoked together without revealing any clear ‘formal relation’ to each other” (FERGUSON, 1991, p. 208).

⁴³ “urbanity in warfare” (JOYCE, 1991, p. 218).

suplantadas; e, em meio à paralisia geral de uma sociedade insana, a vontade confederada sai em ação⁴⁴ (JOYCE, 1991, p. 218).

Em meio ao tom profético, até mesmo revolucionário, com que Joyce termina seu texto, chamam a atenção algumas das preocupações e temas que se mostrariam perenemente vinculados à obra joyceana. Dois aspectos se destacam particularmente. Em primeiro lugar, a referência ‘à paralisia geral de uma sociedade insana’. O tema da paralisia mostra-se, importante o bastante para representar o cenário em meio ao qual se encontram os homens e mulheres a quem o ‘sujeito’ daria a palavra. Em segundo lugar, a emergência de um campo semântico marcadamente citadino. Não parece ser algo fortuito que, como mencionado anteriormente, a primeira obra em ficção publicada por Joyce, *Dublinenses*, tenha como um de seus temas centrais exatamente a paralisia que ele via em uma cidade e em seus habitantes, em Dublin, em sua cidade natal. Que o que Joyce entende ser paralisia seja um de seus maiores antagonistas não surpreende, uma vez que Joyce preze tanto o movimento como parte integrante de seu retrato e de toda a sua obra. Que tal paralisia se evidencie em sua cidade natal, da mesma maneira, não deve surpreender: a imagem que Joyce tinha da Irlanda e dos irlandeses, aos quais se posicionava contrariamente, foi desenvolvida basicamente em e a partir de sua vivência em Dublin.

Ferguson argumenta que “o breve autorretrato de Joyce é uma obra extraordinariamente densa”⁴⁵ (FERGUSON, 1991, p. 203) na qual as “dificuldades dos textos posteriores de Joyce estão presentes [...] em uma escala reduzida: as emaranhadas sintaxe e textura de alusão, o tom variado e difícil de certificar, a abordagem do narrador mudando dentro de um mesmo parágrafo”⁴⁶ (FERGUSON, 1991, p. 204). Além disso, Ellmann aponta que o “tom desse primeiro esboço é beligerante” (ELLMANN, 1989, p. 189). A auto-invenção joyciana que *Retrato do artista* enceta se debate com sua época, com o passado e experimenta, em busca da forma de possibilitar sua vigência.

⁴⁴ “To those multitudes, not as yet in the wombs of humanity but surely engenderable there, he would give the word: Man and woman, out of you comes the nation that is to come, the lightning of your masses in travail; the competitive order is employed against itself, the aristocracies are supplanted; and amid the general paralysis of an insane society, the confederate will issues in action” (JOYCE, 1991, p. 218).

⁴⁵ “Joyce’s brief self-portrait is extraordinarily dense piece of writing” (FERGUSON, 1991, p. 203).

⁴⁶ “The difficulties of Joyce’s later work are present [...] on a reduced scale: the syntax and texture of allusion tangled, the tone various and difficult to ascertain, the narrator’s approach changing within a single paragraph” (FERGUSON, 1991, p. 204).

À vista disso, Ellmann afirma que, no processo de escrita de *Retrato do Artista*, Joyce “descobriu que podia tornar-se artista escrevendo sobre o processo de tornar-se artista” (ELLMANN, 1989, p. 189). Se até 1903, Joyce escrevera basicamente textos não-ficcionais críticos por meio dos quais articulava teórica e criticamente suas ideias sobre arte, o *Retrato do artista* marca o início de sua produção literária ficcional, posto que é pautado por três características até então não presentes na ensaística de sua juventude: trata-se de um texto simultaneamente ficcional e ostensivamente autobiográfico, além de, como exposto acima, inaugurar o que Ellmann chama de a “magnetização do estilo e do vocabulário pelo contexto de pessoa, lugar e tempo” (ELLMANN, 1989, p. 190).

Segundo o teórico britânico Terry Eagleton, Joyce “como um colonizado de um país cujas tradições culturais eram notadamente fragmentadas, [...] estava liberto das limitações de um cânone e de uma tradição literários estabelecidos e podia, portanto, experimentar ainda mais corajosamente”⁴⁷ (EAGLETON, 2011, p. 281). Poderíamos acrescentar: inclusive no sentido de sua auto-invenção. Essa seria “uma das muitas maneiras nas quais o colonialismo e o experimento modernista estão intimamente relacionados”⁴⁸ (EAGLETON, 2011, p. 281).

Para Eagleton, “Joyce podia aprender muito pouco do grande romance realista inglês, uma vez que sua própria situação era simplesmente tão diferente”⁴⁹ (EAGLETON, 2011, p. 286). O ‘grande romance realista inglês’, do ponto de vista do crítico britânico, dependia de uma noção de “continuidade e evolução, de uma crença no progresso, equilíbrio e resolução harmônica, assim como de uma sociedade rica em ‘modos’. Seus personagens eram bem acabados, seres precisamente individualizados que eram livres para moldar seus próprios destinos”⁵⁰ (EAGLETON, 2011, p. 286-287). Isto é, os personagens do ‘grande romance realista inglês’ encontravam-se em uma realidade de capital de um império, um dos maiores que a humanidade já conheceu. Já a situação da Irlanda e dos ‘personagens’ de lá era bem diferente: “Pouco disso estava disponível na Irlanda – de tal maneira que, se Joyce fosse ser

⁴⁷ “as a colonial from a country whose cultural traditions were notably fragmented, he was freed from the constraints of an established literary canon and tradition, and could therefore experiment all the more boldly” (EAGLETON, 2011, p. 281).

⁴⁸ “one of several ways in which colonialism and modernist experiment are closely related” (EAGLETON, 2011, p. 281).

⁴⁹ “Joyce could learn very little from the great English realist novel, since his own situation was simply too different” (EAGLETON, 2011, p. 286).

⁵⁰ “continuity and evolution, on a belief in progress, balance and harmonious, as well as on a society rich in ‘manners’. Its characters were well-rounded, sharply individuated beings who were free to shape their own destinies” (EAGLETON, 2011, p. 286-287).

verdadeiro à sua situação, ele precisaria inventar um tipo novo de forma literária”⁵¹ (EAGLETON, 2011, p. 287). Foi exatamente o que Joyce fez com sua literatura, tendo como ponto de partida *Retrato do artista*, como o presente artigo tentou demonstrar.

Eagleton argumenta, ainda, que o Modernismo é o momento no qual “a linguagem se torna particularmente consciente de si mesma, e isso, também, encontra ressonância nas fronteiras coloniais”⁵² (EAGLETON, 2011, p. 287). Por exemplo, a “linguagem, na Irlanda, havia sempre sido um campo minado político e cultural, na medida em que a língua do colonizador rivalizava com o menosprezado discurso dos nativos”⁵³ (EAGLETON, 2011, p. 287). Ainda segundo o ponto de vista de Eagleton,

em uma nação onde você poderia mover-se entre diferentes tipos de fala (irlandês, inglês, hiberno-inglês, escocês de Ulster, etc.), escritores estavam mais propensos a estarem cientes da problemática natureza da linguagem do que aqueles que, como os ingleses, poderiam tomar sua suposta língua materna como certa. A linguagem, em tais situações, é menos um meio transparente do que um objeto de preocupação e contenção em si mesmo. E isso a alinha ao Modernismo ao invés de ao Realismo⁵⁴ (EAGLETON, 2011, p. 287).

Essa “auto-consciência colonial sobre a linguagem em Joyce alimenta seu modernismo”⁵⁵ (EAGLETON, 2011, p. 287), pois o Modernismo é, entre outras coisas, uma crise da representação que expressa “uma noção de que a relação entre o mundo e a linguagem na qual o representamos está, agora, profundamente problemática”⁵⁶ (EAGLETON, 2011, p. 287). Tanto a ‘infecção’ da linguagem já presente em *Retrato do Artista* quanto o embate de Joyce com a história parecem corroborar as supracitadas ideias de Eagleton, assim como a

⁵¹ “Little of this was available in Ireland – so that if Joyce were to be true to his own situation, he needed to invent a new kind of literary form” (EAGLETON, 2011, p. 287).

⁵² “language becomes peculiarly conscious of itself, and this, too, finds a resonance on the colonial margins” (EAGLETON, 2011, p. 287).

⁵³ “Language in Ireland had always been a political and cultural minefield, as the tongue of the colonialist vied with the despised discourse of the natives” (EAGLETON, 2011, p. 287).

⁵⁴ “In a nation where you could move between several kinds of speech (Irish, Hiberno-English, Ulster Scots and so on), writers were more likely to be aware of the problematic nature of language than those who, like the English, could take their so-called mother tongue largely for granted. Language in such situations is less a transparent medium than an object of concern and contention in its own right. And this aligns it with modernism rather than with realism” (EAGLETON, 2011, p. 287).

⁵⁵ “This colonial self-consciousness about language in Joyce feeds into his modernism” (EAGLETON, 2011, p. 287).

⁵⁶ “a sense that the relationship between the world, and the language in which we represent it, is now deeply problematic” (EAGLETON, 2011, p. 287).

noção de ser o romancista “o ultra-modernista, o modernista dos modernistas”⁵⁷ (KILLEEN, 2012, p. 250).

Levando em conta as ideias de Eagleton, assim como o que foi discutido sobre *Retrato do artista*, é possível afirmar que Joyce, tendo nascido e passado sua infância e primeira juventude na Irlanda, tem na presença do imperialismo britânico algo que chega mesmo a ter papel preponderante em sua formação artístico-intelectual. Influência essa que perpassa seu entendimento e representação de si mesmo. Na medida em que é o primeiro fruto da percepção desenvolvida por Joyce segundo a qual podia “tornar-se artista escrevendo sobre o processo de tornar-se artista” (ELLMANN, 1989, p. 189), *Retrato do artista* marca efetivamente o início da auto-invenção ficcional joyciana que culminaria com uma obra emblemática o suficiente para ressignificar não só a concepção de Joyce sobre si mesmo, mas também as de várias gerações sobre a literatura em si.

Referências

- AGOSTINHO, S. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- ANDERSON, L. *Autobiography*. London: Routledge, 2004.
- BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- EAGLETON, T. *The English Novel: An Introduction*. Oxford: Blackwell, 2011.
- ELLMANN, R. *James Joyce*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Globo, 1989.
- FAIRHALL, J. *James Joyce and the Question of History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- FERGUSON, J. W. Introduction. In: JOYCE, J. *Poems and Shorter Writings*. London: Faber & Faber, 1991. p. 203-209.
- GABLER, H. W. Introduction: Composition, Text, and Editing. In: JOYCE, J. *A Portrait of the Artist as a Young Man: Authoritative Text, Backgrounds and Contexts, Criticism*. New York: W. W. Norton & Company, 2007. p. xv-xxiii.

⁵⁷ “the ultra-Modernist, the Modernist of Modernists” (KILLEEN, 2012, p. 250).

JOYCE, J. A Portrait of the Artist. In: JOYCE, J. *Poems and Shorter Writings*. London: Faber & Faber, 1991. p. 211-218.

JOYCE, J. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

KIBERD, D. *Ulysses and Us – The Art of Everyday Living*. London: Faber and Faber, 2010.

KILLEEN, T. *Ulysses Unbound*. Dublin: Wordwell, 2012.

Modernism and self-invention: a critical reading of James Joyce’s *Portrait of the Artist*

Abstract: Having as its theme the existing relation among Declan Kiberd’s notion of “self-invention”, Irish novelist James Joyce’s work, and the Modernist context, the article’s main objective is to critically analyse the essay *Portrait of the Artist*, written by Joyce in 1904. In order to do so, the article discusses the concept of ‘self-invention’, the main features of *Portrait of the Artist*, as well as the imbrication between the experimental precepts and practices that mark Modernism and the Irish colonial context. The ideas of Terry Eagleton, Richard Ellmann, James Fairhall, Declan Kiberd, along with Joyce’s were articulated as the theoretical assumptions of the article. One of the results of the investigation carried out throughout the article is to make explicit how the Irish colonial context in which the writing of *Portrait of the Artist* took place made a fundamental contribution to the experimental quality of the ‘self-invention’ project that would end up constituting a significant portion of Joyce’s body of work.

Keywords: James Joyce; *Portrait of the Artist*; Self-invention; Modernism.

Recebido em: 16 de maio de 2022.

Aceito em: 1º de dezembro de 2022.