

“ARTILHARIA CONTRA O IMPÉRIO”: JAMES JOYCE E O CONTEXTO IMPERIALISTA

Tarso do Amaral de Souza Cruz¹
Peonia Viana Guedes²

RESUMO: O presente artigo visa explicitar a relação existente entre o cambiante contexto imperialista do início do século XX e o movimento que veio a ser chamado de Modernismo, tendo como centro dessa relação a obra do autor irlandês James Joyce. Após traçar as características tradicionalmente atreladas ao Modernismo, o texto, baseando-se em argumentos de Raymond Williams, Edward Said e Otto Maria Carpeaux, ressalta a importância que o contexto do imperialismo teve para a emergência dessas próprias características em meio à cidade industrial. Ademais, o artigo discute, ainda, tomando como base argumentos de Terry Eagleton, como a obra de Joyce aglutina todos os supracitados elementos previamente apontados como sendo relevantes para o Modernismo: as características ‘tradicionais’, o contexto imperialista e o papel da cidade industrial capitalista.

Palavras-chave: Modernismo, imperialismo, James Joyce.

ABSTRACT: This article aims at explaining the existing relation between the shifting imperialistic context of the beginning of the 20th century and the movement which came to be known as Modernism, having Irish author James Joyce’s work at the core of such relation. After outlining the characteristics traditionally attached to Modernism, based on arguments by Raymond Williams, Edward Said, and Otto Maria Carpeaux, the text highlights the importance that the context of Imperialism had on the emergence of these very characteristics amidst the industrial city. Moreover, based on Terry Eagleton’s arguments, the article also discusses how Joyce’s work agglutinates all the aforementioned elements previously mentioned as relevant for Modernism: the ‘traditional’ characteristics, the imperialistic context, and the role of the capitalistic industrial city.

Keywords: Modernism, imperialism, James Joyce.

Apesar de não ser fácil – se é que possível – chegar a uma definição única e inquestionável do Modernismo, em especial do Modernismo anglófono, vertente mais diretamente relacionada à discussão do presente artigo, existem pontos de consenso entre os teóricos e críticos sobre o termo. Em primeiro lugar, vale ressaltar o espaço temporal durante o qual teria se dado o Modernismo. Como aponta o acadêmico e editor estadunidense James N. Powell, em sua obra *Postmodernism for Beginners*, Modernismo é “um termo guarda-chuva

¹ Professor Adjunto de Literaturas de Língua Inglesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e professor de Língua Inglesa e de Literaturas Britânica e Estadunidense nas Faculdades Souza Marques.

² Professora titular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

para uma explosão de novos estilos e tendências nas artes na primeira metade do século XX”³ (POWELL, 1998, p. 8). Por sua vez, o volume *The Norton Anthology of American Literature*, editado, entre outros, pela acadêmica e historiadora literária estadunidense Nina Baym, traz a seguinte afirmativa sobre o Modernismo: “é o nome do grande movimento artístico que respondeu à noção de falência social no início do século XX. Foi um movimento internacional compartilhado por muitas formas de arte”⁴ (BAYM, 1995, p. 1714). A ‘noção de falência social’ a que se refere Baym está diretamente relacionada aos efeitos das duas Guerras Mundiais que marcaram os primeiros 50 anos do século XX.

Outra característica do Modernismo digna de nota é aquela abordada pelo historiador estadunidense Hayden White, em seu texto “Historical Discourse and Literary Writing”. Segundo White, os grandes escritores modernistas – dentre outros, o historiador cita o autor irlandês James Joyce – “se deram conta de que a própria linguagem é parte do mundo real e deve ser incluída entre os elementos daquele mundo, ao invés de ser tratada como um instrumento transparente para representá-lo”⁵ (WHITE, 2006, p. 26).

Ainda segundo a *Norton Anthology of American Literature*,

No cerne da estética modernista estava a convicção de que as estruturas que previamente sustentavam a vida humana, fossem elas sociais, políticas, religiosas ou artísticas, ou haviam sido destruídas, ou mostraram-se falsidades ou fantasias. Na medida em que a arte incorporava tal ordem falsa, ela havia de ser renovada. Ordem, sequência e unidade em obras de arte podiam perfeitamente ser consideradas somente expressões de um desejo por coerência, ao invés de verdadeiros reflexos da realidade⁶ (BAYM, 1995, p. 1714).

Essa ausência de ‘ordem, sequência e unidade’, que viria a marcar muitas das grandes obras modernistas, refletiria, então, o que Baym vê como a “característica formal definidora de uma obra de arte modernista”⁷ (BAYM, 1995, p. 1714), qual seja, “sua construção a partir de

³ “Modernism is a blanket term for an explosion of new styles and trends in the arts in the first half of the 20th century” (POWELL, 1998, p. 8).

⁴ “Modernism is the name of the major artistic movement responding to the sense of social breakdown in the early twentieth century. It was an international movement shared by many art forms” (BAYM, 1995, p. 1714).

⁵ “realized that language itself is a part of the real world and must be included among the elements of that world rather than treated as a transparent instrument for representing it” (WHITE, 2006, p. 26).

⁶ “At the heart of the modernist aesthetic lay the conviction that the previously sustaining structures of human life, whether social, political, religious, or artistic, had been either destroyed or shown up as falsehoods or fantasies. To the extent that art incorporated such false order, it had to be renovated. Order, sequence, and unity in works of art might well be considered only expressions of a desire for coherence rather than actual reflections of reality” (BAYM, 1995, p. 1714).

⁷ “the defining formal characteristic of the modernist work” (BAYM, 1995, p. 1714).

fragmentos”⁸ (BAYM, 1995, p. 1714). De acordo com a antologia, uma obra modernista consistiria “de seguimentos vívidos justapostos sem transições amortecedoras ou integradoras. Haverá alterações em perspectiva, voz e tom. Sua retórica será atenuada, irônica. Sugerirá ao invés de afirmar, se valendo de símbolos e imagens ao invés de asserções”⁹ (BAYM, 1995, p. 1715). Além disso, os fragmentos componentes de tais obras seriam “retirados de diversas áreas da experiência. O efeito será surpreendente, chocante e perturbador”¹⁰ (BAYM, 1995, p. 1715).

O efeito ‘surpreendente, chocante e perturbador’, gerado a partir das representações literárias oriundas, por sua vez, de uma percepção da destruição das ‘estruturas que previamente sustentavam a vida humana’ fizeram com que viesse a lume o que Powell entende como a principal imagem do Modernismo, na verdade, “uma espécie de não imagem – um Vazio”¹¹ (POWELL, 1998, p. 8). Caso levemos em conta que o ‘Vazio’ sobre o qual escreve Powell pode ser associado à noção da destruição das ‘estruturas que previamente sustentavam a vida humana’, que tanto o ‘Vazio’ quanto essa noção estão diretamente relacionados às consequências da Primeira Guerra Mundial e que, como aponta o historiador britânico Niall Ferguson, a Primeira Guerra Mundial foi “um verdadeiro choque global de impérios” (FERGUSON, 2010, p. 314), podemos ver claramente que, quando se deu o Modernismo, o imperialismo exercia influência inescapável no corpo social europeu.

O crítico literário austro-brasileiro Otto Maria Carpeaux, porém, em sua obra *História da literatura universal*, vai além e argumenta que, na verdade, para uma definição apropriada do modernismo é necessário levar em conta que, do início do século até o começo da Primeira Guerra Mundial, o imperialismo “rompeu o famoso equilíbrio europeu, o político, o econômico, o social, e, enfim o equilíbrio espiritual” (CARPEAUX, 2010, pp. 2453-2454). Apesar de ser bastante questionável o que exatamente Carpeaux entende por ‘o famoso equilíbrio europeu’, assim como por ‘equilíbrio espiritual’, vale ressaltar a relação estabelecida pelo crítico austro-brasileiro entre o Modernismo e a realidade imperialista. Tais associações, não foram/são estabelecidas somente por Carpeaux.

Por exemplo, o teórico palestino-estadunidense Edward Said, em sua obra *Cultura e imperialismo*, defende que “muitas das características mais importantes da cultura modernista,

⁸ “its construction out of fragments” (BAYM, 1995, p. 1714).

⁹ “of vivid segments juxtaposed without cushioning or integrating transitions. There will be shifts in perspective, voice, and tone. Its rhetoric will be understated, ironic. It will suggest rather than assert, making use of symbols and images instead of statements” (BAYM, 1995, p. 1715).

¹⁰ “Fragments will be drawn from diverse areas of experience. The effect will be surprising, shocking, and unsettling” (BAYM, 1995, p. 1715).

¹¹ “it was that of a kind of non-image – a Void” (POWELL, 1998, p. 8).

que costumamos considerar derivadas da dinâmica puramente interna da sociedade e da cultura ocidentais, incluem uma reação às pressões externas do *imperium* sobre a cultura” (SAID, 2011, p. 299). Said exemplifica sua proposição com a seguinte colocação: “de diversas maneiras, as intromissões do imperialismo numa sensibilidade irlandesa estão registradas em Yeats e Joyce” (SAID, 2011, p. 299). Ademais, Said aponta três características que definiriam a arte modernista, a saber: “Primeiramente, uma circularidade na estrutura, ao mesmo tempo abrangente e aberta” (SAID, 2011, pp. 300-301). Como exemplos de obras com essa característica, Said cita, entre outros, Joyce e seu *Ulisses*; a segunda característica listada por Said, que pode ser associada à ‘característica formal definidora de uma obra de arte modernista’ apresentada pela *Norton Anthology of American Literature*, é “uma novidade quase inteiramente baseada na reformulação de antigos fragmentos, até ultrapassados, ciosamente extraídos de locais, fontes e culturas díspares” (SAID, 2011, p. 301). Uma vez mais, Said menciona Joyce ao exemplificar a segunda característica – “a marca própria da forma modernista é a estranha justaposição do cômico e do trágico, do elevado e do vulgar, do corriqueiro e do exótico, do familiar e do estranho, cuja solução mais engenhosa temos em Joyce” (SAID, 2011, p. 301); finalmente, a terceira característica elencada por Said, que, em certo sentido, remete à ideia do ‘famoso equilíbrio europeu’ de Carpeaux, é “a ironia de uma forma que chama a atenção para si mesma como sendo capaz de substituir a síntese outrora possível dos impérios mundiais pela arte e suas criações” (SAID, 2011, p. 301). Sendo ‘a síntese outrora possível dos impérios mundiais’ um possível equivalente do ‘equilíbrio’ de Carpeaux. As características listadas por Said estariam, de seu ponto de vista, relacionadas não só com a produção modernista europeia, mas, também, teriam relevância em um contexto bem mais amplo.

Para Said, uma “vez considerado inevitável o fato básico do controle europeu e ocidental sobre o mundo não ocidental” (SAID, 2011, p. 296), característico do período imperialista moderno, “começaram a ocorrer com frequência cada vez maior discussões culturais muito complexas e [...] bastante divergentes. Isso não perturbou de imediato o senso de permanência soberana e presença irreversível” (SAID, 2011, p. 296) das forças imperialistas ao redor do globo. Todavia, seria essa mesma configuração que levaria ao Modernismo, movimento que “desempenhou um papel interessante no desenvolvimento da resistência anti-imperialista nas colônias” (SAID, 2011, p. 296).

É importante, nos parece, ressaltar não só o preponderante papel que aquilo que Said chama de *imperium* – isto é, a realidade imperialista – tem nas definições das características

que o crítico literário e intelectual palestino associa ao Modernismo, mas, do mesmo modo, parece-nos igualmente importante para a investigação aqui desenvolvida salientar a posição que Said dá a Joyce como um dos maiores nomes do Modernismo – posição essa atual e notoriamente incontestada. Joyce era um cidadão da Irlanda, uma importante possessão da maior potência imperialista, o Império Britânico. Sobre a relação entre o Modernismo e o imperialismo, algumas palavras do crítico literário britânico Terry Eagleton são bastante elucidativas, especialmente para o presente texto, porque se valem de James Joyce como exemplo central dessa relação.

Segundo Terry Eagleton, Joyce “era um cidadão de uma colônia inglesa, e foi, ele observou, sua libertação da convenção literária e social inglesa que esteve na fonte de seu talento”¹² (EAGLETON, 2011, p. 281). Eagleton, então, faz uma colocação que não só remete à ‘característica formal definidora de uma obra de arte modernista’, como a associa à realidade do *imperium* no qual Joyce vivia: “como um colonizado de um país cujas tradições culturais eram notadamente fragmentadas, ele estava liberto das limitações de um cânone e de uma tradição literários estabelecidos e podia, portanto, experimentar ainda mais corajosamente”¹³ (EAGLETON, 2011, p. 281).

Eagleton, assim, leva a ‘característica formal definidora de uma obra de arte modernista’, quer dizer, seu caráter fragmentário, ao nível da própria cultura da Irlanda, ‘um país cujas tradições culturais eram notadamente fragmentadas’ devido exatamente a sua condição de colônia secular inglesa. Eagleton explica sua colocação da seguinte forma: “A história irlandesa foi de fato notoriamente dominada por crises e corrompida, uma história de guerras, rebeliões, fomes e emigrações com pouco da continuidade cultural britânica”¹⁴ (EAGLETON, 2011, p. 281). Eagleton vai além e afirma que o “realismo literário depende de um grau de estabilidade social e continuidade, e houve muito pouco disso na turbulenta história da Irlanda”¹⁵ (EAGLETON, 2011, p. 281). Podemos constatar a ausência de ‘estabilidade social e continuidade’ na ‘turbulenta história da Irlanda’ no histórico da relação entre Irlanda e o Império Britânico, além de seus desdobramentos ao longo do século XX. A ausência de

¹² “Joyce was a citizen of an English colony, and it was, he remarked, his freedom from English social and literary convention which lay at the source of his talent” (EAGLETON, 2011, p. 281).

¹³ “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).

¹⁴ “Irish history was indeed notoriously crisis-ridden and disrupted, a story of wars, rebellions, famines and emigrations with little of the cultural continuity of Britain” (EAGLETON, 2011, p. 281).

¹⁵ “Literary realism depends on a degree of social stability and continuity, and there was precious little of that in the turbulent history of Ireland” (EAGLETON, 2011, p. 281).

‘estabilidade social e continuidade’ em meio à história irlandesa abordada por Eagleton, “é uma das muitas maneiras nas quais o colonialismo e o experimento modernista estão intimamente relacionados” (EAGLETON, 2011, p. 281).

Segundo Eagleton, Joyce “podia aprender muito pouco do grande romance realista inglês, uma vez que sua própria situação era simplesmente tão diferente”¹⁶ (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”¹⁷ (EAGLETON, 2011, pp. 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 verdadeiro à sua situação, ele precisaria inventar um tipo novo de forma literária”¹⁸ (EAGLETON, 2011, p. 287).

Eagleton, em uma colocação que remete tanto à supracitada passagem na qual Hayden White escreve sobre a relação dos artistas modernistas com a linguagem quanto à ideia de Said sobre o papel do Modernismo no desenvolvimento da ‘resistência anti-imperialista nas colônias’, 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”¹⁹ (EAGLETON, 2011, p. 287); 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”²⁰ (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

¹⁶ “Joyce could learn very little from the great English realist novel, since his own situation was simply too different” (EAGLETON, 2011, p. 286).

¹⁷ “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, pp. 286-287).

¹⁸ “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).

¹⁹ “language becomes peculiarly conscious of itself, and this, too, finds a resonance on the colonial margins” (EAGLETON, 2011, p. 287).

²⁰ “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).

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 Realismo²¹ (EAGLETON, 2011, p. 287).

Essa “autoconsciência colonial sobre a linguagem em Joyce alimenta seu modernismo”²² (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”²³ (EAGLETON, 2011, p. 287). Parte da origem dessa problemática relação, aponta Eagleton, está vinculada com a Primeira Guerra Mundial e com seus efeitos: “É como se a Primeira Guerra Mundial e os eventos que a circundam tivessem decretado o fim da ideia de que exista uma única grande narrativa na história [...] que guiará nossos esforços de interpretação”²⁴ (EAGLETON, 2011, p. 288). Uma afirmativa que pode ser associada ao declínio daquilo que Said chamava de ‘a síntese outrora possível dos impérios mundiais’, assim como o ‘famoso equilíbrio europeu’ sobre o qual escreve Carpeaux, isto é, a realidade imperialista dominada pelos grandes potências europeias, com destaque para o Império Britânico, a maior dentre elas. Na mesma medida em que a Primeira Guerra Mundial foi ‘um verdadeiro choque global de impérios’, como aponta Ferguson, ela também decretou o início do declínio de tais impérios. Ou seja, não nos parece fortuito que a mesma série de processos históricos que determinou o declínio dos impérios europeus no início do século XX também tenha engendrado o que Eagleton chama de ‘o fim da ideia de que exista uma única grande narrativa na história’. Tal ‘grande narrativa’ pode ser entendida como a narrativa dos impérios, a ideologia imperial.

Um dos índices mais sintomáticos do declínio dos grandes impérios europeus, assim como da ideologia que os sustentava e que propagavam no início do século XX, é exatamente o fortalecimento das lutas por independência nas colônias, como foi o caso na Irlanda. Em sua discussão sobre Joyce, Eagleton também comenta sobre o caso irlandês e sobre sua peculiar

²¹ “*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).

²² “*This colonial self-consciousness about language in Joyce feeds into his modernism*” (EAGLETON, 2011, p. 287).

²³ “*a sense that the relationship between the world, and the language in which we represent it, is now deeply problematic*” (EAGLETON, 2011, p. 287).

²⁴ “*It is as though the First World War and the events surrounding it have put paid to the idea that there is a single grand narrative in history [...] which will guide our efforts at interpretation*” (EAGLETON, 2011, p. 288).

condição de primeira colônia britânica, mas suposta e concomitantemente também parte do Reino Unido. Segundo Eagleton, a Irlanda, no início do século XX era “uma mistura do novo com o velho, na medida em que forças de modernização floresciam juntamente a formas culturais que eram frequentemente mais tradicionais”²⁵ (EAGLETON, 2011, p. 292). Além do mais, aponta o crítico britânico, a Irlanda era “tanto europeia quanto uma colônia, tanto avançada quanto subdesenvolvida. O Modernismo frequentemente prospera nesse tipo de anomalia temporal”²⁶ (EAGLETON, 2011, p. 292). De acordo com Eagleton, essa possibilidade de prosperidade modernista está muito ligada ao uso que o movimento faz do mito.

Eagleton argumenta que o mito “pode ser entendido como um mundo simbólico fechado que se repete infinitamente. Ele é uma esfera na qual os mesmos itens fundamentais são continuamente rearranjados em padrões diferentes”²⁷ (EAGLETON, 2011, p. 292). Além disso, o mito também é “um mundo no qual grandes forças impessoais – deuses ou a Natureza ou os antepassados de alguém – determinam rigorosamente as ações e a identidade de alguém”²⁸ (EAGLETON, 2011, p. 292). Caso pensemos no uso que Joyce faz de mitos em suas obras, o argumento de Eagleton ganha força.

Um dos exemplos mais emblemáticos do uso que Joyce faz de mitos pode ser encontrado em seu *alter ego*: Stephen Dedalus. Protagonista do primeiro romance de Joyce – *Retrato do artista quando jovem* – e um dos principais personagens de sua obra mais emblemática – *Ulysses* –, Stephen Dedalus explicita em seu próprio nome uma relação com mitos que remete às supracitadas ideias de Eagleton.

De acordo com o acadêmico e teólogo britânico Joshua Roy Porter, autor da obra *A Bíblia – guia ilustrado das escrituras sagradas: história, literatura e religião*, Estevão, um possível correspondente em português do nome Stephen, foi o primeiro mártir cristão, isto é, o “primeiro seguidor de Jesus a sofrer a morte pela fé” (PORTER, 2009, p. 222). Segundo a bíblia cristã, após a morte de Jesus, houve um grande aumento de convertidos ao cristianismo em Jerusalém, o que “levou a problemas no cuidado com os necessitados, já que muitos fiéis eram pobres” (PORTER, 2009, p. 221). Os apóstolos decidiram, então, que “sete homens de boa

²⁵ “a mixture of the new and the old, as the forces of modernization flourished alongside cultural forms which were often quite traditional” (EAGLETON, 2011, p. 292).

²⁶ “both European and a colony, both advanced and underdeveloped. Modernism often thrives in this kind of time-warp” (EAGLETON, 2011, p. 292).

²⁷ “Myth can be seen as an enclosed symbolic world which endlessly repeats itself. It is a sphere in which the same fundamental items are continually shuffled into different patterns” (EAGLETON, 2011, p. 292)

²⁸ “a world in which great impersonal forces – gods or Nature or one’s ancestors – rigorously determine one’s action and identity” (EAGLETON, 2011, p. 292).

reputação” (PORTER, 2009, p. 221) deveriam ser escolhidos para controlar a distribuição de alimentos aos pobres. Dentre esses sete homens, estava Estevão. Porter afirma que, em meio àqueles outros seis homens que compartilhavam a função de Estevão, alguns “subornam falsas testemunhas, que acusam Estevão de blasfêmia e de predizer que Cristo destruiria o Templo de Jerusalém” (PORTER, 2009, p. 222). Por fim, aponta o teólogo britânico, “a fúria final da multidão é despertada contra Estevão quando ele tem uma visão do Filho do Homem de pé à direita de Deus” (PORTER, 2009, p. 222). Estevão é dominado, apedrejado e finalmente morto pela multidão.

A imagem do primeiro mártir cristão apedrejado e morto pela multidão devido a sua fé se encaixa perfeitamente com o tão caro e elaborado conceito de artista desenvolvido por Joyce – cuja formação católica é notória – em seus textos, nos quais descreve o artista como um indivíduo que é traído pela multidão e isolado dela. A seguinte passagem de uma carta de Joyce à folclorista e dramaturga anglo-irlandesa Lady Gregory, ainda em 1902, ilustra bem esse entendimento e corrobora a associação de seu *alter ego* a um mártir cristão tal qual Estevão: “embora eu pareça ter sido impelido para fora do meu país como um descrente, ainda não encontrei homem com fé igual a minha” (JOYCE apud ELLMANN, 1989, p. 144).

O *alter ego* de Joyce, no entanto, tem nome e sobrenome: Stephen Dedalus. Segundo a mitologia grega, Dédalo era um artífice muito habilidoso, como aponta o escritor estadunidense Thomas Bulfinch (2002), autor da obra *O livro de ouro da Mitologia*. Segundo Bulfinch, Dédalo foi o construtor do labirinto onde vivia o Minotauro. Porém, após a construção do labirinto, Dédalo caiu no desagrado daquele que havia pedido que ele o construísse, o rei Minos, que aprisiona Dédalo em uma torre situada em uma ilha. Dédalo consegue fugir da torre, mas não da ilha, pois tal fuga só poderia ser empreendida por mar e “o rei mantinha severa vigilância sobre todos os barcos que partiam e não permitia que nenhuma embarcação zarpassse antes de rigorosamente revistada” (BULFINCH, 2002, p. 191). Dédalo vê sua única possibilidade de fuga não no mar ou na terra, mas no céu. Valendo-se de suas habilidades, pôs-se, então, a produzir asas de cera para si mesmo e para seu filho Ícaro. Por meio de sua invenção, conseguiu efetivamente voar e fugir da ilha. Contudo, no processo, perdeu seu filho, que, tentado pelas possibilidades que as asas lhe apresentavam, “começou a abandonar a direção do companheiro e a elevar-se para alcançar o céu. A proximidade do ardente sol amoleceu a cera que prendia as penas, e estas desprenderam” (BULFINCH, 2002, p. 193), fazendo com que Ícaro caísse no mar e lá morresse.

Assim como a imagem do mártir cristão morto pela multidão, a imagem de Dédalo aprisionado em uma ilha e de lá escapando por meio de suas habilidades de artífice igualmente se associa perfeitamente à concepção do artista desenvolvida por Joyce. Se pensarmos que a Irlanda também é uma ilha da qual Joyce pretendia fugir, a associação ganha ainda mais força.

Chama a atenção, quando Joyce se vale de Estevão e de Dédalo para compor o nome de seu personagem, como esse procedimento reforça o ponto de vista de Eagleton, segundo o qual o mito representaria ‘um mundo no qual grandes forças impessoais – deuses ou a Natureza ou os antepassados de alguém – determinam rigorosamente as ações e a identidade de alguém’. Joyce traz ao retrato que pretende desenvolver de seu *alter ego* questões que, no seu entender, dizem respeito tanto ao mártir cristão, quanto a Dédalo, assim como a seu Stephen Dedalus. Isto é, Joyce parece querer enfatizar que os conflitos de Estevão e Dédalo se fazem presentes na realidade de Stephen Dedalus e, em última análise, na sua própria realidade. Contudo, detenhamo-nos um pouco mais em outro importante aspecto do uso de mitos no Modernismo apontado por Eagleton.

De acordo com o crítico literário britânico, conforme o capitalismo europeu “começa a mover-se de sua fase mais liberal-individualista para sua fase corporativa ou monopolizadora no início do século XX, o mito – o muito antigo – encena uma estranha reaparição justamente à medida que parecemos avançar para o muito novo”²⁹ (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”³⁰ (EAGLETON, 2011, p. 292). O uso do mito como estratégia narrativa, “reflete a forma como nós, modernos, parecemos sermos moldados por um sistema cuja lógica é raramente aparente na superfície”³¹ (EAGLETON, 2011, p. 293). A seguir, em uma colocação que remete à ‘característica formal definidora de uma obra de arte modernista’, ou seja, ‘sua construção a partir de fragmentos’, Eagleton acrescenta que, 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.

²⁹29 “*begins to move from its more liberal-individualist to its corporate or monopoly phase in the early twentieth century, myth – the very old – stages a strange reappearance just as we seem to be advancing into the very new*” (EAGLETON, 2011, p. 292).

³⁰ “*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).

³¹ “*reflects the way in which we moderns seem to be shaped by a system whose logic is rarely apparent on the surface*” (EAGLETON, 2011, p. 293).

Existe um subtexto secreto para esse texto superficial”³² (EAGLETON, 2011, p. 293). Tal ‘subtexto secreto’, segundo Eagleton, apesar de invisível, determina completamente o texto superficial. Caso pensemos no uso feito por Joyce na criação de seu *alter ego* e, mais obviamente ainda, o uso que faz da *Odisséia*, de Homero, em sua obra mais emblemática, *Ulysses*, a colocação de Eagleton ganha ainda mais força.

Porém, vale salientar que, do ponto de vista de Eagleton, esse ‘subtexto secreto’ é, na verdade, engendrado pela ‘forma mais sistemática de capitalismo’, que passa a ganhar vulto à medida que o capitalismo europeu ‘começa a mover-se de sua fase mais liberal-individualista para sua fase corporativa ou monopolizadora no início do século XX’. Isto é, seguindo essa linha de raciocínio, o uso do mito no modernismo refletiria um modo de se encarar a realidade proveniente dessa nova fase do desenvolvimento capitalista.

O crítico britânico segue com seus apontamentos e afirma, em uma colocação que remete ao papel de maior potência mundial exercido pelo Império Britânico nos primeiros anos do século XX, que essa noção “de um sistema determinante estava se tornando real para o mundo como um todo, à época de Joyce; porém, é mais aguda em uma colônia como a Irlanda, onde nunca houvera muita noção de homens e mulheres como agentes livres que moldam sua própria história”³³ (EAGLETON, 2011, p. 293). A explicação para sua colocação, segundo Eagleton, seria a seguinte: “As vidas de povos coloniais são sempre determinadas, em última instância, a partir de algum outro lugar”³⁴ (EAGLETON, 2011, p. 293). Nesse sentido, “a colônia pode se tornar um microcosmo da civilização moderna como um todo. Ela representa o mundo que trabalha segundo leis bem independentes de homens e mulheres específicos”³⁵ (EAGLETON, 2011, p. 293).

No entanto, existem obras de arte produzidas a partir de tal entendimento, como as de Joyce, que voltam sua “artilharia contra o império” (JOYCE, 2012, p. 638) e subvertem essas relações. Com efeito, as “relações entre colônia e metrópole são revertidas: Joyce pega uma cidade periférica, Dublin, e a transforma na capital do mundo. O politicamente marginal se torna espiritualmente central”³⁶ (EAGLETON, 2011, p. 293). É nesse sentido que, de acordo

³² “*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*” (p. 293).

³³ “*a determining system was becoming true in Joyce’s day of the world as whole; but it is more acute in a colony like Ireland, where there had never been much sense of men and women as free agents who fashioned their own history*” (EAGLETON, 2011, p. 293).

³⁴ “*the lives of colonial peoples are always ultimately determined from elsewhere*” (EAGLETON, 2011, p. 293).

³⁵ “*the colony can become a microcosm of modern civilization as a whole. It symbolizes a world which works by laws quite independent of specific men and women*” (EAGLETON, 2011, p. 293).

³⁶ “*The relations between colony and metropolis are reversed: Joyce takes a peripheral city, Dublin, and makes it the capital of the world*” (EAGLETON, 2011, p. 293).

com Eagleton, “você pode usar o mito para emprestar unidade e coerência ao caos da experiência urbana moderna”³⁷ (EAGLETON, 2011, p. 294).

Ao tratar de como um artista modernista como Joyce ‘pega uma cidade periférica, Dublin, e a transforma na capital do mundo’ e ao tratar da relação modernista entre o mito e a ‘experiência urbana moderna’, Eagleton enceta uma discussão de grande importância para a investigação aqui desenvolvida: a relação entre o Modernismo e a cidade. Uma discussão que é levada a cabo de modo bastante elucidativo pelo crítico literário galês Raymond Williams, em sua obra *Política do modernismo: contra os novos conformistas*. Detenhamo-nos um pouco nas ideias de Williams sobre o tema.

Williams afirma que, atualmente, “é evidente que há vínculos decisivos entre as práticas e as ideias dos movimentos de vanguarda do século XX e as condições e relações humanas específicas da metrópole do mesmo século” (WILLIAMS, 2011, p. 9). Williams argumenta que, efetivamente, “o modernismo é definido pelo local novo e específico dos artistas e dos intelectuais desse movimento dentro do ambiente cultural em transformação na metrópole” (WILLIAMS, 2011, p. 20).

Assim Williams explica sua supracitada colocação: “Por uma variedade de razões sociais e históricas, a metrópole da segunda metade do século XIX e da primeira metade do XX moveu-se rumo a uma dimensão cultural bastante nova” (WILLIAMS, 2011, p. 20); a metrópole passa a ser “o lugar no qual novas relações sociais, econômicas e culturais começavam a ser formadas, relações que iam além tanto da cidade como da nação em seus sentidos herdados: uma nova fase histórica” (WILLIAMS, 2011, p. 20).

Em uma colocação que associa o Modernismo não só à realidade da cidade industrial, como ao imperialismo, Williams defende a ideia de que nas “suas fases mais antigas, esse desenvolvimento estava intrinsecamente ligado ao imperialismo, com a concentração magnética de riqueza e poder nas capitais imperialistas e com o seu simultâneo acesso a uma grande variedade de culturas subordinadas” (WILLIAMS, 2011, p. 20). Contudo, aponta Williams, dentro “da própria Europa, havia uma desigualdade marcante de desenvolvimento” (WILLIAMS, 2011, p. 20). Caso pensemos, por exemplo, em dois países europeus como a Irlanda e a Inglaterra, a colocação de Williams ganha força. Segundo Williams, “as distâncias entre capitais e as províncias se alargavam social e culturalmente por causa tanto do desenvolvimento desigual da indústria e da agricultura, quanto entre a economia monetária e as

³⁷ “You can use myth to lend unity and coherence to the chaos of modern urban experience” (EAGLETON, 2011, p. 294).

formas simples de subsistência e de mercado” (WILLIAMS, 2011, p. 21). Ainda de acordo com o crítico galês, diferenças ainda mais fundamentais surgiram “entre países específicos, que vieram a compor uma nova hierarquia, não simplesmente como nos antigos termos do poder militar, mas nos termos do desenvolvimento e, portanto, do esclarecimento e da modernidade tal como então percebidos” (WILLIAMS, 2011, p. 21). Ademais, “tanto dentro das muitas capitais quanto, e especialmente, dentro das grandes metrópoles, houve simultaneamente uma complexidade e uma sofisticação das relações sociais, acrescidas, nos casos mais importantes – Paris, acima de tudo –, de liberdades excepcionais de expressão” (WILLIAMS, 2011, p. 21). Tal ambiente “complexo e aberto contrastava nitidamente com a persistência de formas tradicionais sociais, culturais e intelectuais nas províncias e nos países menos desenvolvidos” (WILLIAMS, 2011, p. 21).

As colocações de Williams mencionadas acima podem, de diversas maneiras, ser relacionadas ao que foi discutido acerca de Joyce, o desenvolvimento de sua literatura e a relação de ambos com a cidade, com o imperialismo e o Modernismo. A ideia de que o Modernismo ‘é definido pelo local novo e específico dos artistas e dos intelectuais desse movimento dentro do ambiente cultural em transformação da metrópole’ pode ser relacionada à importância que a cidade tem para o desenvolvimento da literatura de Joyce. Todavia, caso levemos em conta que Joyce, após deixar Dublin, em 1904, viria a viver quase vinte anos em Paris, uma das grandes metrópoles imperiais no início do século XX, e lá escreveria parte considerável do que seria sua obra madura, as afirmações de Williams ganham ainda mais força. Ademais, o ‘complexo e aberto’ ambiente das metrópoles em contraste com as ‘formas tradicionais sociais, culturais e intelectuais nas províncias e nos países menos desenvolvidos’ podem igualmente ser relacionados com a diferença de ambientes de, no caso de Joyce, por exemplo, Paris e Dublin. Uma diferença que, desde muito cedo em sua carreira, Joyce parece ter percebido.

É nesse sentido que Williams afirma que no novo tipo de configuração que surge com a metrópole industrial/imperial na virada do século XIX para o XX, “pequenos grupos com alguma forma de divergência ou de dissidência poderiam encontrar apoio que não seria possível se os artistas e pensadores que compunham esses grupos estivessem espalhados em sociedades mais tradicionais e fechadas” (WILLIAMS, 2011, p. 21), sociedades como a Dublin da juventude de Joyce.

A seguir, Williams declara que aquilo que ele chama de “o fator cultural chave da mudança no modernismo” (WILLIAMS, 2011, p. 22) está no “caráter da metrópole, tanto nas

condições gerais discutidas anteriormente quanto, de forma ainda mais decisiva, nos seus efeitos diretos sobre a forma” (WILLIAMS, 2011, p. 22). E, para Williams, o “elemento geral mais importante das inovações na forma está na realidade da imigração para a metrópole, e nunca é demais enfatizar quantos dos principais inovadores eram, nesse sentido preciso, 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). No caso de Joyce, o exílio e distância de sua Dublin natal nitidamente comporiam tal ‘repertório modernista’.

No entanto, aponta Williams, o “efeito estético decisivo ocorre em um nível mais profundo” (WILLIAMS, 2011, p. 22). O crítico galês explica sua colocação da seguinte forma:

Liberados e rompendo com suas culturas nacionais provinciais, situados em meio a relações bastante novas diante de outras línguas ou tradições visuais nativas, encontrando, nesse meio tempo, um ambiente comum novo e dinâmico do qual muitas das formas antigas estavam obviamente distantes, os artistas, escritores e pensadores dessa fase encontraram a única comunidade disponível a eles: a comunidade do meio; a comunidade de suas próprias práticas (WILLIAMS, 2011, p. 22).

Williams vai além e defende a ideia – estritamente relacionada a pontos de White e Eagleton já mencionados no presente texto – de que, para tais artistas, “a linguagem foi percebida de uma forma bastante diferente” (WILLIAMS, 2011, p. 22). Isto é, a linguagem não era mais, “como no sentido herdado, habitual e naturalizada, mas, em muitos aspectos, arbitrária e convencional” (WILLIAMS, 2011, p. 22). Essa percepção, do ponto de vista de Williams, era ainda mais intensificada em artistas imigrantes, “com sua segunda língua em comum, a língua era mais evidente como meio – um meio que poderia ser modelado e remodelado – do que como um uso social” (WILLIAMS, 2011, p. 22). Desse modo, mesmo “dentro de uma língua nativa, as novas relações humanas da metrópole e os novos usos inescapáveis da linguagem [...] forçaram tipos produtivos de estranhamento e distância: uma nova consciência das convenções, agora mutáveis, porque abertas” (WILLIAMS, 2011, p. 22).

As colocações de Williams ratificam e elucidam as relações entre as teorizações e práticas de um artista modernista como Joyce com a cidade/metrópole industrial e a realidade imperial e apontam para a ideia de que muito das percepções e consequentes práticas artísticas do Modernismo parecem ter se perpetuado ao longo do século XX e até mesmo no século XXI, a “era urbana”, nas palavras do jurista alemão Wolfgang Nowak (NOWAK, 2011, p. 7).

Atualmente, pela primeira vez na história humana, mais da metade da população global vive em cidades ³⁸. Nas palavras de Williams, o Modernismo, essa “imensa reforma cultural foi quase tão completa que [...], o que havia sido uma atitude provocativa marginal e oposicional tornou-se, por sua vez, ortodoxa” (WILLIAMS, 2011, p. 23). A afirmativa de Williams se torna possível justamente pela posição central que a cidade, a metrópole passou a ter na configuração mundial desde a virada do século XIX para o XX e que assume proporções inéditas nos primeiros anos do século XXI. A obra de Joyce nos parece oferecer uma perspectiva privilegiada para uma melhor compreensão de todo esse processo cujas consequências continuam a nos afetar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAYM, Nina *et al.* (eds.). *The Norton Anthology of American Literature*. New York: W. W. Norton & Company, 1995.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia – A idade da fábula: Histórias de Deuses e Heróis*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

BURDETT, Ricky; RODE, Philipp. “Living in the Urban Age”. In: BURDETT, Ricky & SUDJIC, Deyan (eds.). *Living in the Endless City*. London: Phaidon, 2011, pp. 8-25.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura universal – Vol. IV*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2010.

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.

JOYCE, James. *Ulysses*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NOWAK, Wolfgang. “Foreword”. In: BURDETT, Ricky & SUDJIC, Deyan (eds.). *Living in the Endless City*. London: Phaidon, 2011, pp. 6-7.

POWELL, James N.. *Postmodernism for Beginners*. London: Writers and Readers, 1998.

³⁸ “Com uma porcentagem populacional de pouco mais de 50 por cento, mas ocupando menos de 2 por cento da superfície terrestre, as áreas urbanas concentram 80 por cento da produção econômica, entre 60 e 80 por cento do consumo de energia global e aproximadamente 75 por cento da emissão de CO₂” (BURDETT; RODE, 2011, p. 10); Originalmente: “With a population share of just above 50 per cent, but occupying less than 2 per cent of the earth’s surface, urban areas concentrate 80 per cent of economic output, between 60 and 80 per cent of global energy consumption, and approximately 75 per cent of CO₂ emissions” (BURDETT & RODE, 2011, p. 10).

PORTER, Joshua Roy. *A Bíblia – guia ilustrado das escrituras sagradas: história, literatura e religião*. Trad. Eliana Vieira Rocha e Maria da Anunciação Rodrigues. São Paulo: Publifolha, 2009.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

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, pp. 25-33.

WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo: contra os novos conformistas*. Trad. André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

Recebido em: 03-03-2017

Aceito em: 16-03-2017