

# O jovem artista, seu retrato e o “Deus da criação”: uma leitura dos modos e jogos miméticos em *Um retrato do artista quando jovem*

Luiz Henrique Raele Braga<sup>1</sup>

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

Ravel Giordano Paz<sup>2</sup>

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

**Resumo:** O presente artigo visa à aproximação do romance *Um retrato do artista quando jovem*, de James Joyce, com a teoria dos modos miméticos proposta por Northrop Frye em sua *Anatomia da crítica*. Deu-se ênfase à estrutura da narração, bem como ao personagem principal, Stephen Dedalus, principalmente no que tange ao seu *poder de ação* no romance. A princípio, o protagonista responderia principalmente ao *modo mimético baixo*, pois não seria mais poderoso que os demais homens, apesar da suposta superioridade intelectual que o aproxima do *modo mimético elevado*. Ao mesmo tempo, indicamos uma relação da obra com a *forma temática*, devido ao fato de nela estarem presentes, de certa forma, o escritor e sua sociedade, o que se dá pela representação de um estado mental subjetivo. Por outro lado, e paradoxalmente, pode-se dizer que a elevação modal do personagem se consuma num plano extradiegético, no qual a condição do jovem Dedalus enquanto artista é como que referendada e coroada pelo espelhamento com a do autor de seu “retrato”, ou seja, do próprio James Joyce.

**Palavras-chave:** herói; poder de ação; criação literária; crítica dos gêneros.

## Introdução

Um aspecto fundamental de *Um retrato do artista quando jovem* é seu evidente parentesco com o chamado *romance de formação*, ou *Bildungsroman*. Para além dessa relação, no entanto, também é possível aproximar essa obra de Joyce do *Künstlerroman*, ou *romance do artista*, tal como propõe Flavio Quintale (2018) em artigo dedicado ao tema. A fim de esclarecer as diferenças entre essas duas variações do romance moderno, o estudioso anota que, “mais que uma formação nos princípios humanistas presentes no *Bildungsroman*, no *Künstlerroman* o aprendiz ou aluno é um artista potencial que desenvolve, ao longo da narrativa, as concepções artísticas que moldarão sua arte”. Além disso, no *Künstlerroman* o enfoque se daria “no indivíduo acima da média que se tornará um

---

<sup>1</sup> Mestre em Literatura pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). E-mail: henriquegarcia.pesquisa@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0285-2402>

<sup>2</sup> Professor de Literatura na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), atuando na Graduação e no Mestrado Acadêmico em Letras. Doutor em Letras Clássicas e Vernáculas pela Universidade de São Paulo (USP). Recentemente, concluiu pós-doutorado sobre questões narrativas na desconstrução derridiana na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: ravelgp@yahoo.com.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2784-4599>

gênio artístico, não importa se da literatura, da música ou da pintura”; um indivíduo, aliás, não apenas acima da média mas “excepcional” (Quintale, 2018, p. 63).

Alguns parágrafos adiante, Quintale (2018, p. 65) sintetiza o percurso formativo de Stephen Dedalus, o protagonista de *Um retrato...*, geralmente tomado como um *alter ego* de Joyce:

O Stephen da infância é ingênuo e passivo. Sua formação é extremamente dependente do exterior. Já no final, tendo vivido o bastante para completar sua formação, o diário lhe é suficiente. A própria vivência e o próprio eu já se bastam. É como se Stephen passasse de criatura a criador.

Em seguida, o autor recorre à leitura de Harry Levin para propor uma definição mais precisa do romance de Joyce no âmbito dessas variações. Assim, por um lado, *Um retrato...* seria um romance de “formação do caráter”, o que, segundo Levin (1960, *apud* Quintale, 2018, p. 65), “o enquadra na categoria que foi distinguida, pelo menos na crítica alemã, como *Bildungsroman*”, ao passo que, ao se confinar “à esfera profissional do artista”, o romance de Joyce “torna-se romance do artista, um *Künstlerroman*”. Finalmente, o próprio Quintale (2018, p. 66) tenta sintetizar esse ponto de vista diferencial propondo sua própria classificação: *Um retrato...* seria, então, um “romance de formação do artista”, ou seja, “um *Bildungsroman des Künstlers*”.

Por mais insignificantes que pareçam, essas oscilações não deixam de ser curiosas. A princípio, elas dizem respeito à duplicidade “formação do caráter” / “formação do artista” presente no desenvolvimento de Dedalus, e explicitada na síntese de seu percurso formativo transcrita acima. No entanto, ela também reflete, indiretamente, o problema da *excepcionalidade* do personagem. Afinal, até que ponto alguém tão cabalmente humano pode passar, efetivamente, “de criatura a criador” – ainda que do “mundo” ficcional que ele próprio habita?

Naturalmente, isso se relaciona com o estatuto da suposta identidade entre Dedalus e Joyce, a qual, por mais factual que pareça, não pode ser absoluta, em primeiro lugar pelo fato de que o primeiro é uma criação literária e o segundo um indivíduo que um dia foi vivo em sentido biológico, de uma forma irredutível a qualquer permanência ou mesmo “imortalidade” literária. E assim como essa existência não se deixa transpor totalmente para a figura de um *alter ego*, é certo que tampouco esta se reduz integralmente à primeira: ainda que *Um retrato...* constituísse uma autobiografia *strictu sensu*, os destinos humanos que o animam conteriam, necessariamente, algum grau de invenção.

Isso significa que a excepcionalidade do jovem artista Dedalus é comparável mas não *equiparável* à do jovem artista Joyce: é este, e não aquele, quem de fato cria o “mundo” ou a “realidade” – ou seja, a diegese – na qual, por sua vez, somente o personagem e seus companheiros de ficção se movem.

A riqueza e a novidade artística de *Um retrato...* tem a ver com essa duplicidade fulcral, de modo que abordá-la é uma forma de expor um pouco mais tal riqueza e novidade. Um possível caminho para se fazer isso é a *teoria dos modos* desenvolvida por Northrop Frye em sua *Anatomia da crítica*.<sup>3</sup>

Publicada em 1957, a *Anatomia da crítica* é tida como a obra central do crítico canadense. Nela, Frye (2014, p. 125) se diz “compelido a evitar o tratamento de problemas estéticos exteriores à poética”. Segundo João Cezar de Castro Rocha (2014, p. 11), isso implica que “a literatura deve ser compreendida como uma estrutura autônoma da imaginação, capaz de articular uma totalidade possível de ser recuperada através do resgate dos modos e padrões recorrentes de expressão da autonomia da imaginação”.

Apresentada no volume como uma *crítica histórica*, a teoria dos modos miméticos identifica padrões de obras literárias que se repetem ao longo dos séculos. Em linhas gerais, ela propõe que criações literárias distantes no tempo e no espaço possuem pontos de encontro entre si, basicamente em duas frentes: na primeira, os *modos* em si são classificadas como *mito*, *romance*, *modo mimético elevado*, *mimético baixo* e *irônico*, os quais representam graus de *poder de ação* do herói; a segunda, denominada *forma*, é dividida em três classificações: *ficcional trágico*, *ficcional cômico* e *temático*.

Este trabalho pretende demonstrar que, num primeiro plano, a criação literária eivada de elementos autobiográficos joyciana funciona com os mecanismos propostos no modo mimético baixo e na forma temática da teoria de Frye, enquanto acena ao modo elevado como forma de reivindicação, digamos, de um *segundo pertencimento*. Este, no entanto, apenas se consolida num plano extradiegético, no qual a figura do jovem artista Stephen Dedalus coincide parcialmente com a figura implícita do autor empírico. É esse jogo que tentaremos não exatamente capturar, mas flagrar brevemente aqui.

## **O herói, o(s) artista(s) e seus modos miméticos**

Ao aproximarmos a figura de Dedalus da classificação de herói proposta por Northrop Frye (1957, p. 145), para quem as ficções “podem ser classificadas não moralmen-

---

<sup>3</sup> O próprio Frye concede pouca atenção a *Um retrato...*, tomando-o, o mais das vezes, como lugar de exposição das opiniões estéticas de Stephen/Joyce; o que, aliás, condiz com a direção final deste artigo.

te, mas pelo poder de ação do herói”, parece claro, à primeira vista, que o protagonista joyciano pertence ao *modo mimético baixo*:

Se não for superior aos outros homens, nem ao seu ambiente, o herói é um de nós: respondemos a uma percepção de sua humanidade comum e exigimos do poeta os mesmos cânones de probabilidade que encontramos em nossa própria experiência. Isso nos dá o herói do modo mimético baixo, da maioria da comédia e da ficção realista (Frye, 1957, p. 146).

Embora provido de uma inteligência e um senso estético apurado que o destacam dos outros personagens, Dedalus não é *superior* aos homens em geral; leia-se, não é mais poderoso do que outras pessoas em poder de ação. No quesito “ambiente”, da mesma forma, em que pese sua prontidão crítica para com a sociedade dublinense e a falta de aptidão para se encaixar em seus padrões, ele necessariamente pertence àquela sociedade, e permanece assim até o fim da narrativa.

Esse pertencimento se justifica na medida em que seu poder de ação manifesta-se justamente nas vicissitudes que seu *habitat* lhe proporciona, como na trajetória inconstante de sua família, na animosidade de colegas no colégio jesuíta de Conglowes, no assombro da religião e na tentação do sexo, para citar apenas algumas das provocações que agem sobre o herói. Tal poder de ação, cercado pelas citadas vicissitudes, perfaz-se não somente por meio de duelos intelectuais junto a seus pares, mas também através de uma certa impressão constante de deslocamento, ou até mesmo uma pulsão de abandono daquela sociedade.

Em sua discussão do personagem, Riquelme (1990, p. 65) anota o seguinte:

Stephen, no entanto, pretende que seu texto possa “transmutar o pão de cada dia da experiência” [...]. Tem intenção de “retirar-se do” mundo comum de “ruídos vulgares, vozes rudes, orações sonolentas” [...], embora suas lembranças ao escrever o poema continuem pressionando aquele mundo para o interior de seus pensamentos.

De fato, no decorrer da narrativa há vários momentos em que Dedalus parece ter uma visão incomum do que está ocorrendo, uma espécie de perspicácia poética de episódios que poderiam não ser percebidos, mas justamente porque passaram sob seu olhar recebem uma aura sublimizante, como “uma súbita manifestação espiritual que irrompe de um discurso, gesto ou frase memorável” (Frye, 2014, p. 178).

A tais momentos comumente se atribui, na crítica joyciana, a denominação de *epifanias*, que são, nas palavras de Kevin J. H. Dettmar (2004, p. 19, tradução nossa), “um

daqueles raros momentos em que a máscara se desloca, e vemos além da convenção, além da linguagem, e vislumbramos alguma verdade fundamental sobre a natureza humana”<sup>4</sup>. Segundo Riquelme (1990, p. 62), o herói “aparentemente lembra e articula momentos elevados de *insight*, não como um mero agrupamento de experiências, mas como de alguma forma relacionados com os momentos de percepção realista que sempre se seguem a elas”. Antes disso, o mesmo autor observa que a “sensibilidade de Stephen para contradições o leva a realizar projetos literários, entre os quais se incluem os poemas de amor e as epifanias, os quais lhe permitem tomar uma posição contra a sociedade irlandesa, aceitando e justapondo elementos opostos” (Riquelme, 1990, p. 58).

Tal atributo, a nosso ver, pode aproximar o herói do modo mimético elevado, mas não permite assimilá-lo ao mesmo. Vejamos o que diz Frye (2014, p. 146) a respeito do herói desse modo:

Se superior em grau a outros homens, mas não a seu ambiente natural, o herói é um líder. Ele possui autoridade, paixões e faculdades de expressão muito maiores que as nossas, mas o que faz está sujeito tanto à crítica social, como à ordem da natureza. Esse é o herói do *mimético elevado*, da maior parte da epopeia e da tragédia, e é fundamentalmente a espécie de herói que Aristóteles tinha em mente.

O fato, no entanto, é que Dedalus possui uma superioridade apenas intelectual em relação aos seus pares, ou seja, ao seu *ambiente natural*. Poder-se-ia argumentar no sentido dele possuir uma superioridade cristalizada em sua *faculdade de expressão* muito maior que a média, como na seguinte passagem, na qual ele expõe sua visão do que é a lírica e o próprio artista, colocando-se, nos termos de Frye (2014, p. 397), como “o poeta apresentando a imagem em relação a si mesmo”:

Até na literatura, a mais elevada e mais espiritual das artes, as formas muitas vezes se confundem. A forma lírica de fato é o traje verbal mais singelo de um instante de emoção, um grito rítmico como os que eras atrás animavam o homem que vergava o remo ou arrastava pedras morro acima. Quem o pronuncia está mais consciente do instante de emoção que de si próprio como alguém que sente a emoção. A forma épica mais simples surge inicialmente da literatura lírica quando o artista se delonga e reflete sobre si próprio como centro de um evento épico e essa forma progride até que o centro de gravidade emocional esteja equidistante do próprio artista e de outros. A narrativa não é mais puramente pessoal. A personalidade do artista passa para a própria narração, fluindo em torno de pessoas e ações como um mar vital. Esse progresso

---

<sup>4</sup> No original, “one of those rare moments when the mask slips, and we see past convention, past language, and glimpse some fundamental truth about human nature”.

você pode ver com facilidade naquela velha balada inglesa chamada Turpin Hero que começa na primeira pessoa e termina na terceira. Atinge-se a forma dramática quando a vitalidade que fluiu e redemoinhou em torno de cada pessoa enche todas as pessoas de tamanha força vital que ele ou ela assume uma vida estética plena e intangível. A personalidade do artista, de início um grito ou uma cadência ou um estado de espírito e depois uma narrativa fluida e cintilante, finalmente é purgada da existência, impersonalizada, por assim dizer. A imagem estética na forma dramática é a vida purificada na imaginação humana e reprojeta a partir dela. O mistério da criação estética, como o da material, é realizado. O artista, como o Deus da criação, permanece dentro ou atrás ou além ou acima de sua arte, invisível, purgado da existência, indiferente, aparando as unhas (Joyce, 2016, p. 262-263).

Tal argumento, no entanto, não basta para sustentar o pertencimento do personagem ao modo superior, pois Dedalus não seria, conforme a classificação de Frye, superior *em grau* a outros homens apenas valendo-se de sua intelectualidade. Na verdade, é possível afirmar que suas destrezas intelectivas acabam isolando-o gradativamente da sociedade, movimento este que pode ser testemunhado principalmente na parte final da obra, quando Stephen diz a seu amigo Cranly:

— [...] Você me perguntou o que eu faria e o que eu não faria. Eu vou te dizer o que eu vou fazer o que eu não vou fazer. Eu não vou servir àquilo em que não acredito mais, possa essa coisa se dizer minha casa, minha pátria ou minha Igreja: e eu vou tentar me expressar em algum modo de vida ou de arte com a liberdade que eu conseguir e com a plenitude que eu conseguir, usando em minha defesa as únicas armas que eu me permito usar – silêncio, exílio e astúcia (Joyce, 2016, p. 301).

Tal exílio voluntário do personagem, ainda que apenas voltado a si mesmo, também pode ser observado em passagens de cinismo e manifestação de superioridade em relação aos demais cidadãos dublinenses e aos seus familiares, principalmente seu pai – superioridade esta que, insista-se, fica apenas na sua introversão, o que não o coloca no patamar de um *líder* propriamente dito, levando-se em consideração o citado parâmetro de Frye:

Encarou com raiva a sala de estar fracamente iluminada do hotel em que imaginava abrigadas com calma as vidas lustrosas dos patrícios da Irlanda. Eles pensavam em encomendas militares e administração agrária: camponeses os cumprimentavam pelas estradas do interior; eles sabiam os nomes de certos pratos franceses e davam ordens a cocheiros de aluguel com vozes interioranas e agudas que lhes traspassavam o sotaque colado à pele. [...] Stephen começou a enumerar loquazmente os atributos do pai. Estudante de medicina, remador, tenor, ator amador, político exaltado, senhorio de segunda ordem, pequeno investidor,

beberrão, boa-praça, contador de histórias, secretário de alguém, algum coisa numa destilaria, cobrador de impostos, falido e, no momento, louvador de seu próprio passado (Joyce, 2016, p. 290 e 294).

Em relação a esse isolamento, ainda seria possível apontar um possível elemento trágico no romance em estudo. Frye (2014, p. 153) diz o seguinte acerca do *modo trágico*:

A ideia basilar do *páthos* é a exclusão de um indivíduo em nosso próprio plano de um grupo social ao qual ele está tentando pertencer. Por isso, a tradição central do *páthos* sofisticado é o estudo da mente isolada, a história de como alguém reconhecivelmente como nós mesmos está cindido por um conflito entre o mundo interno e o externo, entre a realidade imaginativa e o tipo de realidade que é estabelecida por um consenso social.

Note-se, no entanto, que o uso da noção de tragédia por Frye difere, pelo menos no contexto do estudo dos modos, de outras leituras, que a relacionam, por exemplo, a um herói que se sacrifica por seu povo. É o caso de Berthold Zilly (2000 *apud* Bolle, 2004, p. 221), segundo o qual a tragédia é o “gênero literário nobre que dignifica os personagens e os seus feitos, enfatiza o caráter conflituoso e fatal de sua vida, enobrece as suas derrotas com uma auréola heroica”.

Tomando, pois, o conceito à sua maneira, Frye (2014, p. 155) se refere ao “isolamento trágico em si”, atitude que não se aplica ao personagem em estudo, pois não se pode perder de vista que o exílio manifesto nas últimas linhas de *Um retrato...*, momento em que o texto se desenrola através de um diário escrito por Dedalus, é apenas introspectivo, ainda que possua talvez a única menção direta a seus conterrâneos, ou, em seus termos, sua “raça”:

Ela diz que agora reza para eu poder aprender na minha própria vida e distante de casa e dos amigos o que é o coração e o que ele sente. Amém. Que seja. Bem-vinda, vida, 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).

Assim, o herói aqui retratado pode fazer com que a obra como um todo pertença ao modo mimético baixo; no entanto, há uma impressão de que ela estaria situada num meio caminho entre esse modo e a já mencionada *forma temática*, justamente pela exacerbação do campo de ação do protagonista não no espectro do *poder*, e sim no do *ser*. Para esboçar uma ligação entre as duas classificações no romance, tentaremos demonstrar que suas características se encaixam nos moldes da forma temática proposta por Frye.

O crítico inicia a análise da referida forma afirmando que, nela, “além da ficção interna do herói e de sua sociedade, há uma ficção externa, que é uma relação entre o escritor e a sociedade do escritor” (Frye, 2014, p. 168). Ora, a bibliografia de Joyce é permeada de registros da sua revolta contra a sociedade dublinense, principalmente no que se refere ao que ele chamava de “paralisia moral” daquelas pessoas de sua época. Já em *Dublinenses*, livro de contos publicado em 1914 – dois anos antes, portanto, de *Um retrato...* –, o autor havia manifestado sua visão acerca de seus conterrâneos. A esse respeito, o crítico Kevin Dettmar escreve o seguinte:

Preocupado como está com a paralisia moral do povo de Dublin – um diagnóstico que, Joyce sabia muito bem, aplicava-se igualmente aos habitantes de qualquer cidade moderna – as histórias de *Dublinenses* exploram ao mesmo tempo as responsabilidades especiais do homem de letras em geral e do artista em particular. A última e maior história do volume, “Os mortos”, é um exemplo disso; nela, Joyce explora a morte em vida de um punhado de dublinenses, mas de forma mais pungente, talvez, a do protagonista da história, Gabriel Conroy: uma figura daquilo que Joyce temia ter se tornado, se não tivesse deixado Dublin permanentemente pelo continente em 1904. [...] Mas ele é, por tudo isso, mais uma alma paralítica (Dettmar, 2004, p. 20, tradução nossa)<sup>5</sup>;

De fato, o *não agir* no sentido de estado mental está disseminado nos contos do volume, a começar por “Eveline”, no qual a personagem principal deseja ao mesmo tempo ir embora de Dublin e aí permanecer, ainda que continue vivendo uma vida que julga insignificante. Em “Um caso assombroso”, o protagonista alcança um estado de vazio em decorrência de atitudes anteriores, o que denota um julgamento de reprovação acerca daquela sociedade (Riquelme, 2004, p. 69-70) ou até mesmo uma espécie de revolta contra ela.

Tal ligação entre o criador e sua obra, premida pela visão que o escritor tem da comunidade que o cerca (ou, no caso, cercava, pois Joyce abandonou a Irlanda no início do século XX), se adequa à já citada ideia de Frye, cuja elaboração prossegue da seguinte forma:

Claramente não existe algo como uma obra ficcional ou uma obra temática de literatura, pois todos os quatro elementos éticos (ético no sentido de relacionado à personagem), o herói, a sociedade do herói, o poeta e os leitores do poeta, estão sempre, pelo menos potencialmente,

---

<sup>5</sup> No original: “Concerned as he is with the moral paralysis of the people of Dublin – a diagnosis which, Joyce knew well enough, applied equally to the denizens of any modern city – the stories of *Dublinenses* at the same time explore the special responsibilities of the man of letters in general, and the artist in particular. The volume’s last and greatest story, “The dead”, stands as a case in point; in it, Joyce explores the death-in-life of a handful of Dubliners, but most poignantly, perhaps, that of the story’s protagonist, Gabriel Conroy: a figure of what Joyce feared he might have become, had he not left Dublin permanently for the continent in 1904. [...] Yet he is, for all that, another paralytic soul”.

presentes. Dificilmente pode existir uma obra literária sem algum tipo de relação, implícita ou explícita, entre seu criador e seu público. Quando o público que o poeta tinha em mente é substituído pela posteridade, a relação muda, mas não deixa de existir. Por sua vez, mesmo em poemas e ensaios, o escritor é, até certo ponto, um herói ficcional com um público fictício, pois, se o elemento de projeção ficcional desaparecesse completamente, a escrita iria se tornar um discurso diretamente dirigido a alguém, ou um escrito discursivo direcionado, deixando de ser literatura (Frye, 2014, p. 168-169).

Neste ponto, *Um retrato...* se afasta de *Ulysses* (1922), na medida em que neste romance o elemento de projeção ficcional é suspenso, ainda que tacitamente, em muitas passagens, já que Joyce cita lugares, situações e pessoas reais (Kiberd, 2012, p. 50) – sendo a estas muitas vezes atribuído características desabonadoras pelo escritor. Aliás, a mencionada ideia de projeção ficcional pode ser melhor visualizada no segundo ensaio de Frye (2014, p. 191), acerca da teoria dos símbolos, no qual o crítico afirma que “em todas as estruturas verbais literárias, a direção final do sentido é interna. [...] Onde essa estrutura autônoma está faltando, temos linguagem, palavras usadas instrumentalmente para auxiliar a consciência humana a fazer ou compreender alguma outra coisa”.

Já o elemento que une os dois romances citados, além da reaparição de Stephen Dedalus na segunda obra, é a crítica à Dublin do fim do século XIX e início do século XX, crítica esta acompanhada de um concreto exílio por parte do autor/criador no continente europeu.

Ora, na forma temática, segundo Frye (2014, p. 170), o criador pode escrever de forma a enfatizar o isolamento de sua personalidade:

A frequência dos estados de espírito de protesto, lamento, zombaria e solidão (amarga ou serena) em tais obras talvez possa indicar uma analogia, grosso modo, com os modos trágicos de ficção. Ou o poeta pode dedicar-se a ser um porta-voz de sua sociedade, o que significa, já que ele não está se dirigindo a uma segunda sociedade, que um conhecimento poético e uma força expressiva que é latente ou necessária em sua sociedade encontram nele sua expressão (Frye 2014, p. 170).

A passagem trazida alhures – “uma força expressiva que é latente ou necessária em sua sociedade encontram nele sua expressão” – remete, mais uma vez, ao final de *Um retrato...*, no qual Stephen escreve em seu diário que deseja engendrar na forja da sua alma a consciência incriada de sua raça. Sob a ótica da forma temática, porém, esse desejo manifesto não surge como um ato de heroísmo em direção à salvação concreta de um povo, como no modo trágico, mas sim apenas como uma introspecção, ou então como um caráter distintivo da visão do herói (Frye, 2014, p. 170).

Por fim, o elemento da *visão* do herói é trabalhado pelo crítico no campo temático com expressa menção a Joyce e sua epifania, tão marcante em *Um retrato...*:

Dissemos que o escritor de ficção irônico não é influenciado por nenhuma outra consideração que não seja quanto à sua habilidade, e o poeta temático na idade irônica pensa a si mesmo mais como um artesão do que como um criador ou “legislador não reconhecido”. Isto é, ele reivindica o mínimo para sua personalidade e o máximo para sua arte – um contraste que subjaz à teoria de Yeats da máscara poética. Em sua melhor forma, ele é um espírito dedicado, um santo ou anacoreta da poesia. Flaubert, Rilke, Mallarmé, Proust foram todos, cada qual a seu modo, artistas “puros”. Por isso, o tema episódico central é o tema da visão pura, mas transitória, o momento estético ou atemporal, a *illumination* de Rimbaud, a epifania de Joyce, o *Augenblick* do pensamento alemão moderno, e o tipo de revelação não didática implícita em termos como *symbolisme* e imagismo (Frye, 2014, p. 177-178).

Em suma, tudo isso parece circunscrever a representação de Stephen Dedalus em *Um retrato...* aos domínios do modo baixo e da forma temática. Não obstante, todo o esforço do herói se dirige a um movimento ascendente, cujo ápice se inscreve na dimensão metaliterária da narrativa, explícita desde o título. Vale retomar, neste ponto, a observação de Fabio Durão (2008, p. 77) a esse respeito, na qual ele comenta que “se Stephen Dedalus, o personagem que se quer Criador, é ele mesmo uma criação de James Joyce, acontece então um curto-circuito que gera aquilo que em inglês se chama uma *self-fulfilling prophecy*, uma profecia que cumpre a si mesma”.

Esse “curto-circuito”, no entanto, não é completo, ou melhor, ele não se completa na diegese da obra, onde a suposta identidade entre autor e personagem não é explicitada em nenhum momento. Ou seja, ela se constitui apenas num plano extradiegético. É nesse plano que Dedalus se torna – desde que referendemos a referida identidade, que em todo caso só pode ser parcial – uma espécie de “Deus da criação”.

No ápice de seu desenvolvimento, Dedalus aponta para o artista consumado que criará o “mundo”, ou seja, a diegese que ele próprio habita – assim como o “mundo” que ele divide com Buck Mulligan, o casal Bloom e outros personagens em *Ulysses* –, mas ele não é *exatamente* esse artista. Uma tal exatidão contrariaria o próprio projeto estético joyciano, muito mais zeloso da liberdade criadora do que da fidelidade mimética. Assim, é somente num plano extradiegético – ainda que indissociável da diegese propriamente dita – que o herói se alça, digamos que espectralmente<sup>6</sup>, ao modo mimético elevado.

<sup>6</sup> No sentido da espectropoética-espectrologia trabalhada por Derrida (1994) em *Espectros de Marx*, sendo o espectro, entre outras coisas, uma instância injuntiva capaz de *ver sem ser visto*.

## Apanhado e fuga

Neste artigo, buscamos apresentar algumas possibilidades de associação entre o primeiro romance publicado por James Joyce e a teoria dos modos miméticos de Northrop Frye. De forma alguma pretendemos, com isso, esgotar o assunto, até porque para o crítico canadense, como nota Rocha (2015) no lançamento da nova tradução de *Anatomia da crítica* no Brasil, em Joyce haveria uma exploração deliberada e consciente de todos os modos possíveis<sup>7</sup>; isso, naturalmente, sobretudo em *Ulysses* e *Finnegans wake*, mas sem dúvida que a riqueza modal e formal de *Um retrato...* não se esgota no que apresentamos. Mesmo assim, retomando nossa questão inicial, acreditamos que conseguimos expor, com os instrumentos fornecidos por Frye, um pouco da complexa excepcionalidade de Stephen Dedalus, como artista, como homem e como artefato estético, já em sua primeira aparição, digamos, “oficial” (ou seja, sem considerar *Stephen Hero*).

Nosso percurso crítico teve início com a análise do romance sob a ótica do *modo mimético baixo*, quando buscamos demonstrar que o poder de ação do herói não sobressai ao dos homens comuns, ainda que Dedalus seja dotado de uma habilidade intelectual sofisticada que o coloca muitas vezes numa situação de suposta superioridade, ou seja, de uma elevação no campo das ideias que muitas vezes se perfaz por meio de epifanias.

Ao expor essa inteligência, Joyce nos proporciona, através da técnica do fluxo de consciência, fotografias do que se passa na mente de Dedalus; um artifício que também confirma nossa hipótese inicial, na medida em que “uma percepção de contraste entre o objetivo e o subjetivo, o estado mental e a condição exterior, dados individuais e sociais ou físicos, é característico do mimético baixo” (Frye, 2014, p. 176). A partir desta constatação, chegamos à forma temática, na qual “o tema episódico central é a análise ou apresentação do estado mental subjetivo” (Frye, 2014, p. 177). Também consideramos brevemente a presença do elemento trágico – embora não exatamente do modo trágico nos termos de Frye – no romance de Joyce.

Finalmente, argumentamos que a almejada elevação modal do herói se consuma no plano extradiegético de sua suposta – ou, em todo caso, parcial – identidade com o autor. Como um último adendo ou suplemento crítico, talvez valha a pena sugerir que, no

---

<sup>7</sup> O comentário se dá por volta dos 48 minutos do vídeo. Não encontramos seu conteúdo integralmente expresso na *Anatomia da crítica*, mas é possível relacioná-lo com a passagem em que Frye (2014, p. 478-479) apresenta *Ulysses* como “uma completa epopeia em prosa, com as quatro formas [romance moderno, romance, confissão e anatomia] empregadas nele, todas de importância praticamente igual e todas essenciais uma para a outra, de modo que o livro é uma unidade e não um agregado”, e a afirmação subsequente de que em *Finnegans wake* “a unidade do projeto vai muito além disso”.

plano desse pertencimento espectral ao modo mimético superior, a visão de Stephen e/ou Joyce ultrapassa a recusa da sociedade dublinense que permeia *Um retrato...*, para perfa-zer-se no projeto muito mais acolhedor em face da alteridade – especificamente, aliás, das alteridades constituintes dessa sociedade<sup>8</sup> – que se consumará posteriormente em *Ulysses*.

É, portanto, ao fim da leitura do tortuoso “(auto?)retrato” de 1916 que se descorti-na a verdadeira amplitude da atitude cosmopolita e modernista que, para além mas não a despeito das agruras da sociedade e das disputas políticas e ideológicas irlandesas, tornará James Joyce um dos maiores romancistas do século XX, senão o maior deles.

## REFERÊNCIAS

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

DETTMAR, Kevin J. H.. Introduction. In: JOYCE, James. *A portrait of the artist as a young man and Dubliners*. Nova York: Barnes & Noble Classics, 2004.

DURÃO, Fabio Akcelrud. Fome de ordem. *Entrelivros*, São Paulo, n. 9, fev. 2009, p. 75-81.

FRYE, Herman Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

LEVIN, Harry. *James Joyce*. Nova York: New Directions Book, 1960.

JOYCE, James. *Um retrato do artista quando jovem*. Tradução de Caetano Galindo. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2016.

KIBERD, Declan. Introdução. In: JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano Galindo. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2012.

QUINTALE, Flavio. James Joyce e o romance de formação: *Um retrato do artista quando jovem*. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 27, p. 61-76, jan.-jun. 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i27p61-76>

RIQUELME, John Paul. *Stephen Hero, Dublinenses e Retrato do artista quando jovem: estilos de realismo e fantasia*. In: NESTROVSKI, Arthur (Org.). Tradução de Jorge Wanderley *et al. riverrun: ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.

ROCHA, João Cezar de Castro Rocha. Prefácio à Edição Brasileira – A Literatura como sua própria Teoria?. In: FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

ROCHA, João Cezar de Castro Rocha. *Lançamento de Anatomia de crítica, de Northrop Frye*. Vídeo postado no canal YouTube. Disponível em [https://www.youtube.com/results?search\\_query=-jo%C3%A3o+cezar+castro+rocha+anatomia+da+cr%C3%ADtica](https://www.youtube.com/results?search_query=-jo%C3%A3o+cezar+castro+rocha+anatomia+da+cr%C3%ADtica). 30 de abril de 2015. Acesso em 19 de setembro de 2023.

ZILLY, Berthold apud BOLLE, Willi. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.

---

<sup>8</sup> Mas, note-se bem, que não se restringem estritamente à “raça” irlandesa: Heines é inglês, Marion “Molly” Bloom nasceu em Gibraltar e seu marido Leopold, embora irlandês, é judeu de ascendência húngara.