Nau Literária
crítica e teoria da literatura em língua portuguesa
PPG-LET UFRGS ISSN 1981-4526
http://seer.ufrgs.br/nauliteraria
Vol. 14 N. 02 2018
Literatura e a emergência do político

Stephen Dedalus: a construção do personagem-compósito em *Ulysses*

Stephen Dedalus: the construction of composite character in *Ulysses*

Thiago de Melo Barbosa

Resumo: Partindo da leitura do *Ulysses*, de James Joyce, o artigo verifica como as intertextualidades e os paralelismos célebres na escrita joyceana funcionam para construir um tipo peculiar de personagem, o "personagem-compósito", formado por outros de obras distintas. Para tanto, empreende-se um estudo da personagem Stephen Dedalus e suas múltiplas ligações com personagens marcantes da história literária, tais como Telêmaco e Hamlet, demonstrando, ao longo da análise, como tal técnica contribuiu com certo projeto de revisão da tradição essencial, tanto para o romance de Joyce quanto para a literatura moderna de modo geral.

Palavras-chave: *Ulysses*; Stephen Dedalus; Construção de personagem; Tradição literária.

Abstract: Through the reading of James Joyce's *Ulysses*, the article examines how the intertextualities and celebrated parallels in Joycean writing act to construct a peculiar kind of character, the "composite-character," which is composed by others different works. In order to do so, a study of the character Stephen Dedalus and his multiple connections with important personages of the literary history, such as Telemachus and Hamlet, is demonstrated during the analysis as this technique contributed with a certain project of revision of tradition essential for both Joyce's novel and modern literature in general.

Keywords: *Ulysses*; Stephen Dedalus; Character construction; Literary tradition

Adentrar no universo de James Joyce e seu *Ulysses* não é tarefa fácil. O grande romance do século XX, a prosa radical e inovadora, a linguagem hermética, a polêmica recepção são algumas das atribuições dadas ao livro que o ajudam a se converter num verdadeiro rochedo que o leitor encara com grande desconfiança. Porém, vencida a desconfiança, outro risco se corre, o risco de que o rochedo intransponível se transforme numa rocha de Sísifo, na qual o leitor estará fadado a rolar com muito esforço até o topo do monte, mas pouco antes de atingir seu objetivo ela rolará de volta e ele terá de repetir o processo pela eternidade. Em suma, não há caminho sem risco para o *Ulysses*. Apesar disso, é justamente a penitência sisífica que o torna obra tão rica, pois não só possibilita, àqueles que

amam o desafio, o prazer do desafio eterno, como também, ao induzir inúmeras releituras, abre-se para tantos desdobramentos interpretativos quantas leituras forem possíveis.

Todo esse impulso à obsessão, que parece emanar do *Ulysses*, tem muito a ver com o caráter expansivo e orgânico de uma obra cujas conexões, internas e externas, dão a impressão de tenderem ao infinito. Sobre isso, ainda hoje possui grande valor o que disse Edmund Wilson, com notável clareza, no seu *O Castelo de Axel*:

> Embora falte totalmente a Joyce o gosto pelo conflito violento ou pela ação vigorosa, sua obra é prodigiosamente rica e viva. Sua força, em vez de crescer linearmente, expande-se em todas as dimensões (inclusive na do tempo), ao derredor de um único ponto. O mundo de *Ulisses* está animado de vida complexa e inexaurível: revisitamo-lo, como a uma cidade, à medida que aprendemos a reconhecer faces, entender personalidades, compreender relações, correntes e interesses. Joyce despendeu considerável inventiva técnica no apresentar-nos os elementos de sua história numa ordem que nos capacite a orientar-nos: duvido, porém, que qualquer memória humana seja capaz, a uma primeira leitura, de atender as exigências de *Ulisses*. E quando o relemos, iniciamos a leitura a qualquer página, como se se tratasse realmente de algo sólido, semelhante a uma cidade que existisse de fato no espaço e na qual pudéssemos ingressar vindos de qualquer direção; diz-se que Joyce ao compor seus livros, trabalhou em diferentes partes simultaneamente. Mais do que qualquer outra obra de ficção, com exceção talvez da *Comédia Humana*, *Ulisses* cria a ilusão de um organismo social vivo (WILSON, 2004, p. 211-212)

É provável que o comentado até o momento leve-nos a pensar numa obra ensimesmada, porém, em mais um dos seus tantos paradoxos, se há ensimesmamento no *Ulysses*, é um ensimesmamento explosivo lançando estilhaços para todos os lados. Desde o seu título, o romance de Joyce aponta para fora de si, afinal, a obra irlandesa – ícone do modernismo –, ao receber o nome do herói da *Odisseia*, abre caminhos para se pensar em Grécia, antiguidade clássica, origens da literatura ocidental, Homero etc. O título é um gesto auto-interpretativo, dos quais o livro, por sinal, está repleto. Talvez aí um dos primeiros motivos que corroborem uma afirmação como a de Caetano Galindo (2012, p. 306) quando diz que "Joyce é um romancista que muda a ideia de leitura e de literatura de qualquer leitor que se dedique mais intensamente a seus textos".

Dentro dessa noção das mudanças de perspectiva que a escrita joyceana pode proporcionar, o caso da tradição literária, imediatamente posta em cena no *Ulysses*, possui merecido destaque ao longo da recepção crítica. Com sua obra, Joyce contribuiu de modo decisivo para o processo de revisão da tradição, empreendido também por alguns de seus contemporâneos, tais como Ezra Pound e T. S. Eliot. Sob essa nova ótica — que pode ser colocada na conta do modernismo — a relação dos autores com o passado literário é muito menos estática, e a história deixa de ser entendida simplesmente como linear. Enquanto experiências práticas dessa concepção destacam-se no alto modernismo o *The Waste Land*, de Eliot e *The Cantos*, de Pound.

Ainda que se possa falar em fronteiras de gêneros diluídas a partir do modernismo, é interessante observar como Joyce, valendo-se de recursos próprios da técnica romanesca, empreende experimentações com fins análogos aos de Pound e Eliot com a poesia. Um exemplo disso é como no *Ulysses* a tradição é revista e dinamizada por meio da construção de personagens que são, na falta de termo melhor, verdadeiros "compósitos-literários". Com esse termo, deseja-se chamar atenção para o fato de que, com frequência, no romance joyceano um personagem carrega consigo vários outros de tradições literárias distintas. Logicamente, o modo mais fácil de constatar isso é via o famoso paralelo homérico: Bloom/Ulisses, Dedalus/Telêmaco e Molly/Penélope. Entretanto, numa visão mais aprofundada podemos ter uma miríade composicional muito maior do que tais paralelismos.

Dentre os três personagens principais do *Ulysses*, Stephen Dedalus é, sem dúvida, aquele que com maior intensidade — e mais explicitamente — revela-se essa técnica da construção em amálgama da personagem. Tido pela crítica como *alter ego* de James Joyce, Dedalus, que faz às vezes de Telêmaco no paralelo homérico, já em seu nome revela duas alusões, por um lado a *St. Stephen* (Santo Estêvão), por outro ao artesão mítico Dédalo, conforme Gifford (2008, p. 13). Além disso, desde o início do texto é bem marcada a conexão entre Stephen e o príncipe Hamlet, conexão essa que se torna ainda mais intrincada uma vez que Dedalus é um estudioso do personagem shakespeariano, fato que abrirá espaço para outro paralelo — mais tênue, porém não menos factível — que se dá com o jovem Wilhelm de *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe.

Apenas a citação de todas essas "matrizes" composicionais que se deixam ver como escritos sobrepostos num mesmo pergaminho — para lembrar a metáfora dos palimpsestos de Genette —, induz ao pensamento de mera influência. O que, a bem da verdade, só merece a restrição do "mera", pois, herdeiros do sentimento romântico do gênio que, como uma deidade, deve fazer sua obra brotar unicamente de si, nos acostumamos a tomar a influência como um caminho rápido para o apagamento da originalidade. Harold Bloom (2002, p. 57), que dedicou a maior parte da sua carreira a pesquisar esse tema, pensa de forma oposta, para ele "a influência poética não precisa tornar os poetas menos originais; com a mesma frequência os torna mais originais, embora não por isso necessariamente melhores". Aqui não importa saber que posição Joyce ocupa na escadinha imaginária do cânone, portanto, da assertiva de Bloom, basta-nos a primeira parte: não para redimir a ideia de influência, mas antes para não demonizá-la de imediato. Nesse sentido, talvez seja proveitoso pensar a problemática da influência menos como uma questão de angústia (*agon*), como o faz Harold Bloom, e mais como dialética.

Ulysses aglutina a história literária não com a finalidade de trancafiá-la em suas estruturas de referências, mas, sim, de libertá-la para novas leituras. Pelo processo dialético de construção dos personagens-compósitos, Joyce tanto conecta sua obra com as do passado, como também, ao aglutiná-las num único personagem, força conexões entre elas mesmas. Por exemplo, via Stephen, a fim de compreender a coerência interna do personagem, o leitor é levado a relembrar, ou pensar sobre, quais os possíveis paralelos entre Hamlet e Telêmaco.

Hamlet é muitas vezes lembrado, especialmente por conta dos estudos freudianos, apenas em consonância com Édipo, porém, em *Ulysses*, vista a proximidade inevitável de servir como elemento estruturante a um mesmo personagem, o príncipe de Shakespeare ganha outro paralelo clássico, agora com Telêmaco, o filho de Odisseu. Apesar de menos comum, a conexão ulisseana não é incoerente, afinal, ambos os príncipes, o de Homero e o de Shakespeare, o de Ítaca e o da Dinamarca, têm como aspecto fundamental, e determinante dos seus destinos, a questão da paternidade perdida. A ausência do pai empurra Hamlet rumo à loucura e à busca por vingança, contudo, não é exagero lembrar que é essa angústia alucinada que gera, ou melhor, desencadeia no espírito hamletiano a sua mais notável característica: o questionamento existencial. Telêmaco não é arrastado para a loucura propriamente dita, seu destino é épico, não trágico. Contudo, o jovem filho de Odisseu — que, por meio de várias vozes, também surge como uma espécie de fantasma que roga por vingança[1] — segue, como Hamlet, um percurso angustiado rumo à "loucura náutica" em busca do pai, o que, ao fim, será igualmente um processo de construção de seu espírito sagaz.

É curioso pensar como esses dois personagens, principais "bases" para Stephen, movem-se pela ideia de vingança: ambos sentem-se humilhados em seus próprios palácios e precisam recuperar a honra perdida. Nos dois textos o caminho da vingança irá desembocar na violência, seja nos assassinatos do último ato de *Hamlet*, seja na matança dos pretendentes no canto XXII da *Odisseia*. Frente a isso, voltando ao texto joyceano, a pergunta que pode ser feita é: de que modo essa violência é reconfigurada em Dedalus? Como pensar que o jovem que tem medo de cachorro poderia recuperar, pela força, algum reino perdido? Soa até irônica a reflexão de Stephen em Proteu, quando a lemos recordando dos seus paralelos nobres:

[1] Vale lembrar que o poema Homérico também conta com suas intertextualidades, e uma delas é responsável por comparar Telêmaco ao filho de Agamêmnon, Orestes, o qual, em idade semelhante ao do filho de Odisseu, teria vingado a morte do pai — assassinado ao retornar de Tróia, em ato de traição de sua mulher, Clitemnestra, com seu amante, Egisto — e recuperado o trono usurpado. A recorrência dessa comparação funciona na *Odisseia* como a voz do fantasma em *Hamlet*, incita o jovem a honrar sua herança e vingar-se, como fica claro na provocativa fala da deusa Atena a Telêmaco: "Deixa de criancice que não és criança!/ Ignoras que o divino Orestes se afamou/ em toda a Grécia ao trucidar o algoz do pai,/ Egisto, homem ladino, matador do herói?/ Pois te equiparas a ele em porte e vigor físico:/ exibe teu valor, que no futuro alguém/ há de louvar-te!" (*Odisseia*, I, 296-302).

"Todos filhos de reis. Paraíso dos pretendentes ontem e hoje. Ele salvou gente que estava se afogando e você treme diante do ganido de um vira-latas" (JOYCE, 2012, p. 152). Portanto, indo direto ao ponto, a resposta para a pergunta pode ser simplesmente a de que não há reconfiguração da violência em Dedalus, e nem teria de haver, pois o personagem de Joyce não se resume à paródia simplória e, muito menos, à cópia. Em suma, a relação com o passado literário existe e é importante para a construção das personagens, mas funciona como troca, diálogo de fato, e não como espelhamento.

A postura pacifista de Joyce transparece com muita intensidade na sua obra. Sobre esse tema, Declan Kiberd traz valiosos comentários no seu estudo introdutório à tradução de Caetano Galindo do *Ulysses*, dos quais vale destacar a passagem em que se explicita a relação joyceana com a questão da violência no paralelo homérico:

> [Em *Ulysses*] não há nada pedante, como a analogia pela analogia. Joyce está ansioso para que todas as implicações de seu paralelo sejam compreendidas nos termos de seu ódio pela guerra e pela violência [...] Seu impulso era sempre o de rebaixar as afirmações mais grandiosas até a dimensão humana, domesticar o épico (KIBERD, 2012, p. 28)

Dessa forma, em mais um exemplo de como um texto mais recente pode redirecionar o ângulo de visão dos mais antigos com os quais dialoga, *Ulysses* nos permite rever as duas obras que ecoam em Stephen, menos pela ideia de vingança, ou até mesmo pela busca ao pai, e mais pelo viés de um percurso de (auto)conhecimento. Antes do agressivo fim de Telêmaco, matando os pretendentes, temos toda a sensatez do personagem conseguida após sua própria jornada e consolidada no encontro com Odisseu. Comprovam esse percurso fatos muito concretos no texto homérico, como quando se compara o titubeio do jovem (Canto II, 22-24) ao ter de falar com o velho Nestor, com a firmeza da fórmula que acompanhará frequentemente sua fala marcando a "sensatez"[2] adquirida após o retorno de sua viagem — justamente impulsionada por Atenas "a fim de que lograsse renome nobre" (XIII, 422-23). No caso de Hamlet, o autoconhecimento também já está estabelecido muito antes da vingança e muito dele deve-se justamente pelo não ato violento: tendo Hamlet de imediato seguido as ordens do fantasma e assassinado o tio, seu papel estaria completo, mas nenhuma reflexão teria sido feita, afinal, como é de amplo conhecimento, a sabedoria hamletiana deriva de sua hesitação e não da ação; é na prefiguração do embate consigo mesmo que a peça de Shakespeare tem seu maior trunfo, como comenta Northrop Frye (2011, p. 126): "*Hamlet*, à

[2] A "fórmula" aparece em vários momentos do poema após o Canto XV, para citar apenas algumas, em tradução de Trajano Vieira, segue: "inspirando sensatez" (XV, 265) "o ar da lucidez o moço inspira" (XV, 279) "inspira o ar da sensatez" (XVI, 146).

medida que é um estudo de sua personagem principal, é talvez o exemplo mais impressionante, na literatura, de um espírito titânico que se debate na prisão formada pelo que ele é" .

É óbvio que o enfoque que, via *Ulysses*, temos das obras supracitadas não é uma exclusividade do texto joyceano. Contudo, serve bem para quebrar algumas expectativas leitoras, como aquelas da crítica que insiste numa visão de que a "fonte" está presente como ponto exemplar de grandiosidade que a obra "influenciada" – por ser de uma época degenerada – jamais poderia atingir. Tais leitores se esquecem dos movimentos de idas e voltas que geram significação, e engessam as obras do passado numa leitura idealizada e estática. Sobre isso, vale mais uma vez recorrer ao texto de Kiberd, quando com muita precisão comenta:

> muitos dos primeiros intérpretes do Ulysses procederam com a convicção de que Joyce invocava a grandeza do herói antigo para diminuir o tímido burguês [...] Na verdade, o movimento entre o mito primitivo e realidade contemporânea sempre ocorreu numa via de mão dupla (KIBERD, 2012, p. 32)

Mais preocupado com questões de valoração e posicionamento de autores dentro do cânone, Harold Bloom (2010, p. 535), em sua crítica ansiosa por demonstrar sempre a inferioridade dos demais autores com relação a Shakespeare, afirma com certo humor ácido que Joyce só "tem um Hamlet meio incompetente em Stephen". O crítico não está errado, porém não pensa que mesmo na incompetência de Stephen talvez resida algo da grandiosidade hamletiana para a qual Joyce ao mesmo tempo aponta e se apropria. Afinal, o que compete ao príncipe shakespeariano fazer, matar o tio vingando o assassinato do pai, só é cumprido de fato por impulso do contexto, quase em ato reflexo, no fim do quinto ato. De forma prática, ou melhor, naturalista, é evidente que há um aspecto incompetente em Hamlet, incompetência esta que está diretamente ligada à hesitação já mencionada, e que, portanto, de forma alguma rebaixa sua competência literária, pelo contrário, é essencial ao que mais importa na tragédia. Aplicar a mesma linha de pensamento para Stephen não é fácil, pois as missões que os personagens de *Ulysses* devem desempenhar nunca ficam claras, ao contrário, todos parecem vagar por Dublin fugindo de qualquer diretriz. Entretanto, brincando um pouco com a desproporção das incumbências, o que Dedalus deveria fazer, entregar o texto do senhor Deisy ao editor do jornal e palestrar sobre *Hamlet*, bem ou mal, bêbado ou sóbrio, ele faz. Quanto às grandes missões, resta-nos especular: o bêbado e sujo Stephen irá se tornar um intelectual respeitável e escrever uma grande obra? Ao que parece, o personagem não está à altura de tão grande papel, porém, sobre isso, o *Ulysses* reserva o silêncio do dia seguinte.

Entendendo a questão de competência levantada por Harold Bloom não pelo ponto de vista mimético, mas como competência intrinsecamente literária, ou, em outras palavras, técnica, a comparação não parece muito adequada, pois o que compete a Dedalus, enquanto personagem-compósito, não pode, de forma alguma, ser pareado exclusivamente com o que compete a Hamlet. O que cabe ao bardo joyceano é ser esse constructo com fragmentos à mostra, uma composição de composições, que ao mesmo tempo em que pende para o real (sendo *alter ego* de Joyce) encena o artifício (sendo amálgama de referências), ou seja, a hesitação de Stephen não é "ser ou não ser", mas "parecer ser e não ser". Frente a isso, a angústia de criador, tão comentada com relação a Dedalus, pode ser lida como uma angústia do personagem que compreende sua nulidade ante o poder do que de fato cria: Stephen talvez seja o único personagem em *Ulysses* que acena para um auto-reconhecimento enquanto peça integrante de um sistema complexo sob o qual ele, por mais que queira, não tem nenhum domínio. A esse respeito, algumas passagens do episódio "Proteu", como a reflexão sobre abrir e fechar os olhos, são passíveis de interpretação:

> Abra os olhos agora. Vou abrir. Um momento. Será que tudo desapareceu depois? Se eu abrir e estiver para sempre no negro adiáfano. *Finito*! Vou ver se posso ver.
> Agora. Olharomar. O tempo todo lá sem você: e sempre será, mundo sem fim (JOYCE, 2012, p. 141).

O trecho citado corresponde ao resultado da experiência que o personagem faz quando passa um tempo de olhos fechados para saber se haveria algum efeito no mundo externo. De acordo com Galindo, tradutor e comentarista da edição do *Ulysses* com a qual estamos trabalhando, o motivo pelo qual Stephen ocupa-se em refletir sobre a faculdade da visão é porque "ele, como Joyce, é muito míope" (GALINDO, 2016, p. 79), e acerca da experiência em si, ele comenta: "Na brincadeira que toda criança já fez, Dedalus abre os olhos e constata que, apesar de todo solipsismo a que se vê tentado, o mundo não deixou de existir quando ele fechou os olhos" (GALINDO, 2016, p. 80). A leitura de Galindo tem a intenção de elucidar o aspecto mais superficial do texto, a primeira camada, isto é, seu viés naturalista. Apesar de tendermos a achar a explicação "naturalizante" sempre a que melhor define o texto, *Ulysses*, como toda grande obra, está aberta para as mais variadas leituras. Sendo assim, nos afastando um pouco do natural, e pensando em estruturas simbólicas, é possível ver a passagem como um indício do auto-reconhecimento citado no parágrafo anterior. Nela, temos sim a brincadeira infantil, mas esse jogo não é desprovido de significado, serve para frustrar as pretensões de demiurgo de Stephen, ou, para quem está (re)lendo, serve como aceno de que

esse personagem, que seria a representação do próprio autor, não tem poder nenhum sob o universo no qual está inserido, é criatura, não criador e, de certa forma, tem consciência disso.

Em um pequeno ensaio sobre *Ulysses*, Ezra Pound (1976, p. 132) irá afirmar que "os personagens de Joyce não somente falam uma linguagem própria como também pensam sua própria linguagem". Esse "pensar a própria linguagem" poderia ser expandido para um "pensam a sua própria construção". Porém, comprovar uma afirmação de tal envergadura necessitaria de um trabalho de maior fôlego sobre a obra completa do autor, contudo, pelo menos no recorte aqui feito, ela é perfeitamente aceitável. Stephen Dedalus, como visto acima, se compreende como criatura, talvez disso derive as reflexões sobre suas "matrizes composicionais" que com frequência encontramos em *Ulysses*. Pensando por esse ângulo, soa até mesmo irônico lembrar Buck Mulligan discutindo a "absurdidade" das origens gregas do nome de Dedalus e do seu próprio: "Esse teu nome absurdo, um grego antigo" (JOYCE, 2012, p. 98), "O meu nome também é absurdo: Malachi Mulligan, dois dátilos" (JOYCE, 2012, p. 98). Revendo tal passagem, é como se uma voz por detrás do diálogo estivesse dizendo, muito sinicamente: "veja só, leitor, esse romance que você está lendo já inicia mal... Tem fortes problemas de verossimilhança, a começar pelos nomes das personagens".

Acerca dessa ideia de que o texto explicita as matrizes composicionais de Stephen, é curioso observar como até mesmo um personagem secundário, como o funcionário da biblioteca, pode, com uma simples fala, abrir um novo paralelo. Isso ocorre quando, no início do episódio "Cila e Caríbdis", o bibliotecário quacre diz:

> — E nós temos, ou acaso não teremos, aquelas inestimáveis páginas do *Wilhelm Meister*? Um grande poeta falando de um grande poeta irmão. Uma alma hesitante pegando em armas contra um mar de problemas, dilacerada por dúvidas conflitantes, como se vê na vida real (JOYCE, 2012, p. 336).

As páginas as quais o funcionário se refere são da obra de Goethe intitulada *Os Anos de Aprendizado do Jovem Wilhelm Meister*, cujo personagem central, Wilhelm, por muitos tido como *alter ego* do escritor alemão, desenvolve uma teoria acerca de *Hamlet*. Ora, essa é a fala de abertura do episódio no qual Stephen Dedalus, também um *alter ego*, irá também apresentar uma teoria acerca *Hamlet*. De posse dessas informações, difícil será o leitor que não traçará logo as correspondências entre o personagem de Joyce e o de Goethe[3],

[3] Esmiuçar os paralelismos entre Wilhelm e Stephen demandaria um espaço maior do que se pretende com o texto. Contudo, vale destacar que além das conexões já mencionadas (ser *alter ego* e "crítico" de Shakespeare) é possível traçar aproximações psicológicas entre as personagens, como revela um pouco a fala do personagem de Goethe ao confessar seu caráter introspectivo e até um tanto misantropo: "Desde a infância tenho voltado os olhos de meu espírito mais para o interior que para o exterior, e por isso é muito natural que eu tenha aprendido a

correspondência esta que, muito provavelmente, não teria sequer passado pela cabeça da maioria dos leitores antes que o próprio livro, por meio do bibliotecário quacre, não a insinuasse. Desfeito os nós, ou seja, numa releitura, chega a ser engraçado quando nos damos conta de que: um personagem (bibliotecário) está perguntando sobre outro personagem (Wilhelm) que tem uma teoria sobre um personagem (Hamlet) no momento em que um personagem (Stephen) baseado neste(s) personagem(s) (Hamlet e Wilhelm) fará outra teoria sobre aquele mesmo personagem (Hamlet). É um *puzzle* joyceano, um verdadeiro jogo de espelhos.

Dentro do *Ulysses*, os dois episódios nos quais Stephen Dedalus ocupa posição central e mais se revela ao leitor, seja por meio do monólogo interior ou por falas propriamente ditas, são "Proteu" e "Cila e Caribdis". No primeiro, abundam discussões acerca do problema da criação, são várias as alusões ao gênesis, ao demiurgo, ao ventre de Eva... Ao passo que, no segundo, questões de referência, herança, paternidade, hereditariedade etc. marcam a tônica do episódio. Ou seja, nos dois momentos mais "stephenianos" do romance, as problemáticas centrais são de extremo interesse para se compreender o processo de construção do personagem, pois colocam em cheque as artificialidades da técnica: levantam realmente o problema e o deixam vigorar enquanto tal. Assim, cabe ao leitor escolher os caminhos interpretativos, pois ao mesmo tempo em que os argumentos a favor de uma supremacia da técnica sobre humano são possíveis, os argumentos contrários também são defensáveis. Mais uma vez vale frisar: estamos ante uma obra aberta em mais alto grau.

Toda essa abertura, que aqui ressaltamos desde o início do texto, permite-nos pensar em desdobramentos cada vez mais radicais acerca do que está em jogo num personagem tão complexo como — acredito que já esteja comprovado — é Stephen Dedalus. Diante disso, uma pergunta radical e, de certo modo, propositalmente recalcada até então é: tem Stephen consciência de que está no *Ulysses*? De acordo com Hugh Kenner (1980, p. 28), um dos maiores estudiosos de James Joyce, a resposta é não, para ele "Stephen has no idea he is in a book called *Ulysses*, nor that he is helping its readers perceive his 'Hamlet hat'"[4]. Sem dúvida a pergunta levantada não é das mais simples, como também não é fácil ir de encontro a uma assertiva de Kenner com relação ao *Ulysses*. É fato que refletir sua própria posição como não criador, como se vê em "Proteu", e ainda atuar centralmente num emaranhado de referências,

conhecer os homens só até um certo grau, sem sequer compreendê-los nem entendê-los de algum modo" (GOETHE, 1994, p. 189).

[4] Stephen não tem ideia de que está num livro chamado *Ulysses*. Nem que está ajudando seus leitores a perceberem seu "chapéu de Hamlet" (tradução nossa).

como em “Cila e Caribdis”, nos coloca bem próximos da “piscadela cênica”, por meio da qual Stephen estaria insinuando ao seu público que sabe onde está e como foi formado. Contudo, diante das amarras naturalistas de um texto tão bem tramado quanto o *Ulysses*, é quase impossível afirmar categoricamente que um personagem qualquer dentro desse universo altamente controlado teria tal poder, apesar de tudo, se algum chega perto dessa tomada de consciência — que seria paralela à chamada quebra da quarta parede no teatro — esse, sem dúvida, é Dedalus.

Os motivos para essa potencialidade de Stephen pode ter relação com a sua proximidade com o autor. Proximidade que, nunca é demais lembrar, não pode ser tomada como correspondência total: Stephen Dedalus não é James Joyce, como seu amigo Italo Svevo faz questão de ressaltar:

> Todos aqueles que o conhecem sabem que o Joyce que se lava todos os dias não é Stephen Dedalus, o bardo sujo que, quando vê os outros se lavarem e se esfregar, pensa: eles estão tentando atingir suas consciências. Por outro lado, Dedalus é grosseiro, enquanto Joyce me repreendeu um dia por que eu me permitira fazer uma brincadeira um pouco ousada. [...] Talvez tenha deslizado também para Dedalus alguma outra pessoa. Mas ele está tão bem fundido, tão inteiro que é impossível descobrir em sua imagem as juntas da peça acrescentada, como se fosse um trabalho de marcenaria. No entanto, é a autobiografia de Joyce artista. Se ele não era assim, é preciso acreditar que na mesma época em Dublin se escondia um outro artista da mesma envergadura, coisa que duvido muito. A própria novidade da obra é fazer o leitor sentir que assiste à evolução de um artista, e de um artista importante. Toda a tragédia do livro reside nessa dúvida: nessas circunstâncias, conseguirá o artista emitir um sopro poderoso ou morrerá estrangulado? (SVEVO, 1976, p. 41)

Interessante observar no comentário de Svevo que mesmo que inicie por apontar diferenças entre o autor e seu *alter ego*, ao fim não consegue se desvencilhar da força centrípeta que o livro de Joyce instaura, pois ao notar as diferenças, imediatamente ele se vê obrigado a uma nova correspondência, na Dublin de 1904, para Stephen. Exatamente isso assinala um dos pontos mais fortes do *Ulysses*, que está no fato do romance construir uma teia naturalista que não permite ao leitor pensar em nada que não esteja correspondendo com o real, por exemplo, é preciso sempre encontrar uma outra pessoa (não personagem!) que corresponda a Dedalus. Mas será que não exageramos a questão *vida-obra* em Joyce? Tudo no *Ulysses* deve ter uma matriz no real? Será mesmo que numa obra tão bem humorada não há espaços para brincadeiras com fatos e ficções? Afinal, provocativamente, o livro nos pergunta: quem era o homem do Mackintosh e com quem Bloom se correspondia?

Invertendo o sinal, isto é, procurando o Joyce na ficção ou ao invés de Stephen no real, é possível chegar a conclusões interessantes. É justamente isso que faz Harold Bloom ao se perguntar “Onde está Joyce em Ulisses?” e responder: “Sem dúvida ele está representado no livro, mas estranhamente cindido entre Stephen e Poldy, Joyce como artista quando jovem e

Joyce como o homem humanista, curioso, que recusou a violência e o ódio" (2010, p. 538-539). Seguindo essa linha de raciocínio, é possível pensar que o percurso em busca do pai, feito por Stephen, é na verdade um percurso rumo ao encontro consigo mesmo, ou com a sua completude. O simplório Bloom como complemento do intelectual Stephen? Não é ideia inusitada, ainda mais quando temos em mente a leitura simbólica que faz Edmund Wilson (2004, p. 222) sobre os personagens: "Stephen peca por orgulho, o pecado do intelecto, e Molly está à mercê da carne, enquanto Bloom, embora tenha personalidade menos vigorosa que ambos, possui a força da humildade". Ou seja, o complemento ao jovem imaturo (Telêmaco) e intelectual orgulhoso (Hamlet), Stephen, é necessariamente o pequeno burguês Bloom, pois este é o elemento que rebaixará o mito ao nível do humano. Bloom é a autocrítica joyceana ao "herói" que ele estava a um passo de construir.

Há muitos ecos grandiosos em Stephen Dedalus, como foi visto, ele é plural, tão plural como uma personagem de um livro chamado *Ulysses*, o *polytropos*, multimodos, pode ser. Por meio dele podemos ver Telêmaco, Hamlet, Wilhelm e, por extensão, Homero, Shakespeare, Goethe. Seu próprio autor, ao se colocar como mais uma nota do acorde, revelaria seu afã por se unir aos deuses no panteão. Porém, sarcasticamente moderno, Joyce faz questão de que toda essa grandiosidade seja incompleta, e que sua completude só se dê quando descemos os deuses do olimpo. Assim a grandiosidade perdura, mas não de forma totêmica, perdura como força viva: os deuses do *Ulysses* caminham entre nós. Ao fim, esse provavelmente é o grande interesse da "personagem-compósita" no *Ulysses*, fazer no microcosmo da construção da personagem o que, de certo modo, o livro faz em todo seu macrocosmo: desmistificar a tradição ao mesmo tempo em que revela a pervivência do passado.

Referências

BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

_____. *A Angústia da Influência*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

FRYE, Northrop. *Sobre Shakespeare*. São Paulo: Edusp, 2011.

GIFFORD, Don. *Ulysses Annotated*. Los Angeles: University of California Press, 2008.

GALINDO, Caetano. *Sim, eu digo sim*: uma visita guiada ao *Ulysses* de James Joyce. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. Se ensaia. In.: JOYCE, James. *De Santos e Sábio*: escritos estéticos e políticos. São Paulo: Iluminuras, 2012.

GOETHE, Johann. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: ensaio, 1994.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2012.

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

_____. *Ulysses*. Great Britain: Wordsworth Classics, 2010.

KENNER, Hugh. *Ulysses*. London: George Allen & Unwin, 1980.

KIBERD, Declan. Introdução. In.: JOYCE, James. *Ulysses*. Trad. Caetano Galindo. São Paulo: Pinguin Classics/Companhia das Letras, 2012.

POUND, Ezra. *A Arte da Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1976.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Anna Amélia Carneiro de Mendonça. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

SVEVO, Italo. Uma visão de Ulisses. In.: BOREL, Jacques; BUTOR, Michel et al. *Joyce e o estudo dos romances modernos*. São Paulo: Editora Mayo, 1976.

WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*: estudos sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.