



“ULYSSES” VERSUS ULISSES - EDUCAÇÃO INTELECTUAL DO LEITOR DIANTE DO ESPELHO HOMÉRICO DE JAMES JOYCE COMO PARÓDIA CONTEMPORNEA SOBRE REFERÊNCIA CLÁSSICA (PRIMEIRO EPISÓDIO "TELÊMACO").

LÉO ANTONIO PERRUCHO MITTARAQUIS[1]

Joyce, em “Ulysses”, busca fazer com que o leitor perceba que, não obstante o livro se constituir numa paródia de “Odisseia”, é, também, a trajetória de formação intelectual do personagem Stephen Dedalus, trajetória esta iniciada em “Retrato do artista quando jovem”. Ao parodiar essa narrativa, o faz de modo que a sua parodia só seja minimamente compreensível se o leitor atento, se faça também leitor de “Odisseia” e, pelo menos em termos gerais, adquira noções sobre a Grécia Clássica e sobre História Universal. É necessário que o leitor realize incursões analíticas no campo religioso para que entenda melhor o processo de formação intelectual de Stephen Dedalus neste processo. Ou seja: mediante pelo menos duas obras envolvidas (“Odisseia” e “Ulysses”), o leitor estruture parte de sua formação no campo das Humanidades.

Palavras-chave: Educação. Paródia. Literatura.

Joyce in "Ulysses", seeks to make the reader realize that, despite the book constitute a parody of "The Odyssey", is also the history of the intellectual character Stephen Dedalus, this trend started in "Portrait of artist as a young man". By parodying this narrative, so that makes your parody is only minimally understandable if the attentive reader, it also makes reader "Odyssey" and, at least in general terms, acquire notions of Classical Greece and on Universal History. It is necessary that the reader perform analytical forays in the religious field to better understand the process of intellectual development of Stephen Dedalus in this process. It is by at least two works involved ("Odyssey" and "Ulysses"), the reader structured part of their training in the field of humanities.

Keywords: Education. Parody. Literature.

Este artigo foi elaborado a partir da leitura do primeiro episódio (Telêmaco) do livro escrito pelo autor irlandês James Joyce, “Ulysses”, publicado em 1922[2]. A leitura permitiu perceber pontos de referência sob a perspectiva do gênero literário *Bildungsroman* e da paródia[3], como também do *campo* de pesquisa em História da Educação.

Cabe ressaltar que este artigo tem como origem o projeto de pesquisa (O aprendizado de Stephen Dedalus em James Joyce: Cultura escolar, formação religiosa e literatura sob a perspectiva do *Bildungsroman*) orientado pela Professora Doutora Anamaria Gonçalves Bueno de Freitas e que está vinculado à linha de estudos e pesquisa intitulada História, Sociedade e Pensamento Educacional do Núcleo de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Sergipe. E, neste *campo*, visa colaborar para o desenvolvimento das atividades acadêmicas inerentes a esta linha de estudo, levando em consideração que, de acordo com a mesma, compreendem-se as formas de educação como passíveis de ocorrer tanto no âmbito da cultura escolar, como mediante ações extraescolares que também promovem o aprendizado (a produção de obras e demais estudos no *campo* literário estão incluídos no espectro dessas ações).

O exercício paródico realizado pelo autor James Joyce em “Ulisses” (paródia[4] de “Odisseia”, de Homero), devidamente percebido pelo leitor, provoca, neste, estímulos a buscar a origem histórica, estética, cultural, social e psicológica da obra paródica. E leva a este mesmo leitor a se submeter ao processo de formação[5] técnica e intelectual, a qual contribui para sua educação, vale dizer, para a aplicação (no leitor) dos métodos próprios que asseguram a formação e o desenvolvimento intelectual e moral do indivíduo.

No *campo* de estudos e pesquisas em História da Educação, o conteúdo deste artigo está fundamentado sobre as características do gênero Romance de Formação (*Bildungsroman*). A expressão *Bildungsroman* (o Dicionário Alemão-Português, da editora portuguesa Porto[6], reconhece a expressão como palavra composta) reúne dois termos: *bildungs* e *roman*. Em princípio, pode ser compreendido como romance de construção, de formação ou de educação.

Homero, em "Odisseia", narra os dez anos durante os quais Ulisses, após participar do cerco, da conquista e da destruição de Tróia, erra por mares e terras estranhos, na desesperada tentativa de chegar a Ítaca e, principalmente, voltar aos braços de sua amada e fidelíssima Penélope, além de rever seu filho Telêmaco. Este se orgulha do pai, e em seu nome busca honrar a linhagem de herói a qual pertence com coragem e prudência. Diante do desaparecimento do pai, Ulisses Odisseu, Telêmaco se lança ao *mar escuro e não cultivado* a sua procura.

James Joyce, em "Ulisses" (paródia de "Odisseia"), narra os acontecimentos que se deram em único dia, 16 de junho de 1904, em Dublin. Na obra joyceana, Ulisses é Leopold Bloom, e nada tem de heroico. O jovem Stephen Dedalus acompanha Bloom nas andanças pela cidade. O professor não nutre grande apreço pela real figura paterna (eis o anti-Telêmaco), o Sr. Dedalus. Este é exemplo de fracassos, de questões mal resolvidas e de uma relação frouxa com o filho. Se Telêmaco é movido por coragem, prudência, sentimento de fé pelas divindades, recebendo com respeito e gratidão o conhecimento (educação) oferecido a ele por deuses e deusas, Stephen, não obstante ter se mostrado aluno inteligente e se graduado com distinção, devendo grande parte de sua formação ao tempo em que estudou em dois colégios jesuítas, cada vez mais desacredita dos valores da Igreja e da instituição escolar.

O discurso paródico está longe, neste caso, de tender ao ato gratuito da chacota, da zombaria, do denegrir uma obra clássica que lhe é anterior. Ainda que o autor inclua o sarcasmo, a ironia e o ridículo. Pelo contrário, a paródia é, nesse caso, o instrumento indutor de descobertas pelo leitor, se este atenta para a obra compreendendo que um grande autor dialoga com outro grande autor. Homero é reconhecido pela qualidade poética, pelo poder de despertar as paixões do leitor, se este sabe se deixar levar pela grandiosidade da obra. Reconhece-se, entretanto, a necessidade de deter (ou obter) conhecimento para compreender as múltiplas leituras proporcionadas. Joyce não tem dúvida de que se encontra no mesmo nível. E a paródia exerce, então, sua função literário-pedagógica: é possível aprender mediante a leitura, se o compromisso subsequente do leitor for a busca pelas referências apresentadas (por vezes não tão explicitamente). Bernardina Silveira, tradutora de Ulisses (uma das traduções adotadas para a elaboração deste artigo), observa que:

A paródia moderna se distingue da imitação ridicularizante mencionada nas definições padrões dos dicionários. Além de reativar o passado, dando-lhe contexto novo e frequentemente irônico, ela exige do leitor maior atualização e melhor conhecimento deste passado, levando-o, se preciso for, a voltar a ele para uma maior integração com a obra. Em sua inversão irônica, é um jogo com convenções múltiplas. Uma prolongada repetição com diferença crítica, uma confrontação estilística que, longe de desmerecer o original, ressalta nele apenas a diferença. Por seu aspecto sofisticado, a paródia faz exigências não apenas daqueles que a utilizam como também dos seus intérpretes. De fato, tanto o escritor como o leitor devem efetuar uma superposição estrutural dos textos que incorpore o antigo ao novo, visto que ela é uma síntese bitextual (SILVEIRA, 2007, p. 9-10).

O conteúdo inovador e irônico da paródia induz à visão crítica da obra parodiada. Segundo Anatol Rosenfeld: "O jogo irônico com a seriedade do tema suspende o tratamento não problemático do conteúdo e instila, pela forma, em toda a obra, uma profunda ambiguidade, chegando a abalar o próprio espírito que romance parece representar" (ROSENFELD, 1994, p. 156).

Assim, as obras adotadas por este artigo (a partir do projeto para doutorado) são percebidas como motores de incursão em outras obras, outras fontes de pesquisa e entendimento que tanto auxiliam, neste caso, na compreensão dos livros escritos por Joyce, como também proporcionam a formação auto-formação mediante o conhecimento diverso auferido. A leitura da paródia, sob a perspectiva apontada por Bernardina Silveira, é educadora, pois, exige a contrapartida da preparação do leitor, preparação esta que significa leitura, estudo, análise e conclusões. Elementos constituintes do processo de aprendizagem e que funciona como instrumental diante das solicitações do meio escolar e acadêmico. A paródia, assim, encontra afinidades com o gênero *Bildungsroman*. No que concerne à definição do gênero literário *Bildungsroman*, o termo pode ser definido como um romance cujo tema fulcral é o desenvolvimento moral, físico, psicológico e intelectual do personagem principal, sendo este geralmente jovem.

Romances que possuem características do gênero *Bildungsroman* descrevem a trajetória de desenvolvimento de um jovem protagonista ou o desenvolvimento do personagem desde a tenra infância à maturidade. O protótipo literário do *Bildungsroman*, como protagonista, é, por exemplo, o herói Wilhelm Meister, de "Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister", obra escrita pelo escritor alemão Joham Wolfgang Von Goethe.

O *Bildungsroman* ainda detém um alto grau de importância como referência nos estudos acadêmicos. Fato que legitima, tecnicamente, a orientação, por esta perspectiva literária, deste artigo. O termo tem sido alvo do interesse de diversos estudiosos e pesquisadores, tanto na Europa, nos Estados Unidos, como no Brasil. Vale destacar, na produção brasileira, o trabalho de alta densidade publicado pela professora de literatura alemã da UNESP, Wilma Patrícia Maas, "O cânone mínimo - O *Bildungsroman* na história da literatura", no qual a autora observa que:

As circunstâncias de origem do *Bildungsroman* são contemporâneas desse esforço pela atribuição de um caráter nacional à literatura de expressão alemã. Trata-se de uma forma literária de cunho eminentemente realista, com raízes fortemente vinculadas nas circunstâncias históricas, culturais e literárias dos últimos trinta anos do século XVIII europeu. Compreendido pela crítica como um fenômeno "tipicamente alemão", capaz de expressar o "espírito alemão" em seu mais alto grau, o *Bildungsroman* firmou-se como um conceito produtivo em quase todas as literaturas nacionais de origem europeia, tendo sido assimilado também nas literaturas mais jovens, como as americanas (MAAS, 2000, p.13).

O conceito de *Bildungsroman* tem provocado interesse constante. Além de Wilma Patrícia Maas, o germanista e professor de Teoria e Literatura Comparada, Marcos Vinicius Mazari, também citando "Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister", observa que: "No centro do romance está a questão de formação do indivíduo, do desenvolvimento de suas potencialidades sob condições históricas dadas" (MAZZARI, 1999, p. 67).

É em condições similares às descritas acima que Joyce apresenta Stephen Dedalus em na obra "Ulysses". E diante desse fato, vale dizer, a partir das características compreendidas como inerentes ao *Bildungsroman*, é que se percebe "Ulysses" como produção literária de formação.

A "Odisseia" oferece, também, sua face trágica: e a tragédia, mesmo a tragicomédia, ao buscar passar ensinamentos, pressupõe uma forma de pedagogia, de educação[7][8].

Rosenfeld, por sua vez, chama atenção para o viés crítico da paródia, vale dizer, do efeito causado sobre o leitor da paródia (principalmente se o leitor da paródia foi leitor da obra parodiada) que, diante da reorganização da narrativa da obra original, volta-se para esta ciente, agora, de que pode e deve perceber um discurso ao qual se pode aplicar a ótica investigativa. Este efeito é causado, pois, pela obra "Ulisses", de James Joyce, quando confrontada com "Odisseia", de Homero.

É evidente, contudo, que não se deve deixar de ter em mente, todo o tempo de leitura e análise, de que o confronto, muito mais que trágico, é irônico, satírico, portanto, paródico. Segundo Élide Valarini Oliver:

No caso de Ulysses, a identificação entre Bloom e Odisseu é parcial. Aqui o mito é apenas o do possível, se é que ainda podemos falar propriamente de mito. Trata-se muito mais de um deslocamento irônico da figura de Odisseu para a de Bloom, como, de resto, de Penélope para Molly e de Telêmaco para Stephen. Mito aqui não é expansivo e nem dominante como em *Finnegans Wake*. Pelo contrário, é reduzido e irônico. Bloom é um Ulisses faltante. Comparado ao ardiloso herói, o único estratagema que vemos Bloom desenvolver é uma artimanha para abrir a porta dos fundos da casa quando volta de madrugada, pois esquecera a chave da porta da frente e não quer acordar Molly. Da mesma maneira, a planta mágica da qual Odisseu se serve para escapar do feitiço de Circe não passa, no caso de Bloom, de uma batata ressequida esquecida no bolso do casaco e que serviria, durante o inverno, para aquecer suas mãos. (OLIVER, 2008, p. 170)

A paródia é, portanto, um desestabilização do argumento original, mediante deslocamento e ressignificação sob a referência de um outro tempo (o tempo da obra posterior à obra clássica) e de objetos impensáveis na narrativa clássica da qual o autor contemporâneo extraiu dados aos quais deu nova roupagem, esta de acordo com o espaço-tempo percebido como contemporaneidade. A paródia cumpre, portanto, o papel de instrumento para elaboração de um fato estético que dialoga com as condições históricas e sociais do tempo em que este tipo de discurso é produzido. Mas somente surtirá o efeito desejado em sua plenitude se, e somente se, os leitores conheçam (ou busquem conhecer, a partir do estímulo causado) a produção clássica "original" na qual a verve paródica se baseou. O que resulta, conseqüentemente, em duas possibilidades: a) o leitor da produção literária paródica já é, também, leitor da obra clássica parodiada (o que indica, pelo menos, o conhecimento de uma obra clássica); b) o leitor da produção literária paródica será leitor da obra clássica parodiada.

Todavia, esta construção lógica permanece superficial se não se aplica à mesma a perspectiva do *Bildungsroman*. A formação via a leitura não se restringe à leitura do clássico e do seu contraponto. As demais referências de um e de outro (citações no corpo do texto, notas de rodapé, referências bibliográficas, prefácios, posfácios, fortunas críticas) oferecem possibilidades valiosas de se ampliar o espectro pessoal de erudição, ou seja de formação/educação intelectual). Conforme observa Linda Hutcheon, ao analisar produções literárias com as de autoria de James Joyce:

Os leitores já não são considerados receptores passivos do significado textual, mas, sim, contribuintes ativos para o processo de compreensão e representação da estética, trabalhando o texto no intuito de decodificar os sinais e, em seguida, criar significados. Para os adeptos da teoria do leitor responsável (ou engajado), as "ambiguidades e resistências semânticas" de um difícil escritor modernista como Joyce, exigiu um inquieto e ativo leitor. (HUCHTEON, 2006, p. 134).

Sob a perspectiva do *Bildungsroman*, o leitor (na condição de *atento leitor*) da paródia qualificada, esta que, como diz Bernardina Silveira, se distingue da imitação ridicularizante, torna-se um leitor de horizontes intelectuais ainda mais ampliados. Na sua melhor forma, a atitude paródica de um grande autor diante de outro grande autor, provoca uma séria reflexão sobre os problemas inerentes à existência humana, significado do viver, do produzir, do buscar conhecer. Como o veículo da reflexão é o ato literário (ler) diante da produção literária (livro), subsequentemente outras produções literárias de apoio e complementação são levadas em consideração, são lidas, absorvidas, analisadas - ações estas próprias do processo de formação intelectual. E a formação implica na tríade: autor, personagem, leitor.

Em Joyce, notadamente em "Ulysses", podemos perceber que, não obstante o livro se constituir numa paródia de "Odisseia", o autor irlandês se preocupa em desenvolver, também (e por isso mesmo), a trajetória de formação intelectual do personagem Stephen Dedalus, trajetória esta iniciada em "Retrato do artista quando jovem". Claro que, sendo uma paródia, este estilo e a obra parodiada caminham lado a lado: Stephen Dedalus, um Telêmaco[9] sem referência paterna (senão a de total estranhamento) aceita a atenção paterna de Leopold Bloom, um Ulysses sem coragem, hesitante, fosco que, ao invés de contar com uma fiel Penélope a aguardá-lo em casa, digere a promiscuidade escancarada de Molly Bloom. Esta foi a ideia de criação literária levada a termo pelo autor, James Joyce, caracterizada/personificada nas figuras da novela, e diante da qual o leitor atento, portanto qualificado, deve assumir o compromisso de se preparar, ao longo da leitura, proporcionando, para si mesmo, tempo de estudo do texto, incluindo neste o exercício de comparação entre o que se apresenta como paródia e o que foi parodiado. No caso de "Ulysses", de James Joyce, numa segunda leitura que se faça, que seja lida também, *pari passu*, "Odisseia", de Homero. E observe-se que Stephen Dedalus se especializou em história romana, e não grega. Joyce jamais incorreria no equívoco esteticamente imaturo de apresentar Dedalus como professor especializado em história da antiga Grécia, da Grécia clássica. Eis a paródia[10].

Na primeira parte de "Ulysses", Joyce concede página e meia à Dedalus, para que ele atue em sala de aula como professor. Ao comparar as duas produções literárias, o leitor em formação acessa, mediante a obra contemporânea, o passado estético e até mesmo social representado pela obra clássica parodiada. A reprise irônica (paródica) também oferece dados sobre como o entorno do leitor, isto é, sua *realidade social relacional*[11] é percebida pelo autor que ora é lido, vale dizer, a percepção do escritor sobre o meio cultural e a correspondente legitimação ideológica, estética, moral e religiosa. Tais referências são produções culturais e históricas. Visões de mundo elaboradas a partir do momento em que, na evolução humana, a alteridade, isto é, as relações de contraste, distinção e diferença adquiriram peso e se tornaram impossíveis de serem ignoradas. E como, neste artigo, trata-se da relação entre educação (formação), agente formado (estruturado), agente formador (estruturante), ou seja, a correspondência autor-autor (Homero/Joyce), autor-personagem (Joyce/Stephen Dedalus), autor-personagem-leitor, são a condição dinâmica do exercício formador e a estrutura do livro as representações paródicas que remetem constantemente o leitor à "Odisseia", aos personagens desta (não só a Ulisses Odisseu, mas, a todo o universo mitológico que constitui o âmbito pelo qual transita o rei de Ítaca, e por onde enfrenta a instabilidade que conduz à imprevisibilidade, à eventualidade, ao acaso). Compreender o que isso significa no mundo homérico implica em perceber o papel do mito na formação do homem (mais especificamente, do homem ocidental, o que nos interessa de imediato). Joyce, ao parodiar Homero, exige do leitor, antes de tudo, que este compreenda a natureza básica de cada narrativa. Como também exige que o leitor recorde (ou recorra, se não o leu) à "Retrato de um artista quando jovem", isto é, ao tipo de percepção que o *alter ego*, de Joyce, Stephen Dedalus, tem do *campo* religioso, notadamente o católico. Quanto às narrativas, "Odisseia" se desenrola no âmbito do sagrado, pois, é com deuses, demônios, semi-humanos com que Ulisses Odisseu convive e com os quais confraterniza e aos quais combate. As circunstâncias profanas e terrenas de uma guerra (combate homem-a-homem, estratégias, hierarquia, conquista de espaço físico) precederam a viagem de volta, a qual se apresenta longa (dez anos), fantástica e terrível. Uma situação de hierofania nitidamente desfavorável ao herói e distinta da realidade da guerra. É a manifestação do sagrado. Segundo Mircea Eliade:

O homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano. A fim de indicarmos o ato da manifestação do sagrado, propusemos o termo

hierofania. Este termo é cômodo, pois não implica nenhuma precisão suplementar: exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico, a saber, que algo de sagrado se nos revela. Poder-se-ia dizer que a história das religiões – desde as mais primitivas às mais elaboradas – é constituída por um número considerável de hierofanias, pelas manifestações das realidades sagradas. A partir da mais elementar hierofania – por exemplo, a manifestação do sagrado num objeto qualquer, urna pedra ou uma árvore – e até a hierofania suprema, que é, para um cristão, a encarnação de Deus em Jesus Cristo, não existe solução de continuidade. Encontramo-nos diante do mesmo ato misterioso: a manifestação de algo “de ordem diferente” – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo “natural”, “profano”. (ELIADE, 1992, p. 13).

O desejo de criar mitos parece inerente a todas as culturas. E a reelaboração do discurso mítico pode proporcionar a utilização das narrativas como, por exemplo, ferramenta didática para educação de uma sociedade, notadamente em seus aspectos morais. Eis, neste caso, as tragédias gregas e seu potencial catártico. Homero, ciente disso, produz uma narrativa de viagem, de deslocamento e de, por vezes, perda de identidade sustentada pela relação homem-divindade, profano-sagrado. E desse tipo de narrativa é possível colher ensinamentos, conhecimento amplo que abrange desde maneiras de se alimentar à instituição do poder. Os mitos não são apenas fantasias aleatórias, pois eles são cultivados e moldados pelas culturas em que eles surgem. Por esta razão, um mito pode funcionar como um espelho para a cultura que o criou, refletindo os valores, localização geográfica, recursos naturais, estado tecnológico, e organização social das pessoas que acreditam nele. Portanto, é aceitável a visão de que os mitos são multifuncionais, mas, cabe ao leitor em formação buscar o significado de função múltipla e a relação sistemática entre as funções. Talvez, assim, possa produzir uma resposta à representação social do mito diante das necessidades psicológicas, quer sejam universais ou específicas de uma dada cultura, compartilhadas pelos indivíduos que constituem uma sociedade.

Joyce, ao parodiar essa narrativa, o faz de modo que a sua parodia só seja minimamente compreensível ao leitor se este, como *leitor atento*, se faça leitor também de “Odisséia” e, pelo menos em termos gerais, adquira noções sobre a Grécia Clássica e sobre História Universal, incluindo nossos dias. Sempre, contanto, com o foco na produção literária. É necessário que o leitor realize incursões analíticas no *campo* religioso para que entenda melhor o processo de formação intelectual de Stephen Dedalus neste processo. Ou seja: mediante pelo menos duas obras envolvidas (“Odisséia” e “Ulysses”), o leitor estruture parte de sua formação no *campo* das Humanidades.

Pelo menos o episódio "Telêmaco", o primeiro da sequência de episódios em “Ulysses”, pode ser considerado uma continuação conclusiva de "Um retrato do artista quando Jovem", mais especificamente, no que concerne à abordagem do processo de formação o personagem Stephen Dedalus. O que ficou por se dizer em "Um retrato do artista quando Jovem", quanto tomada extrema de posição não religiosa de Dedalus[12], se diz de um modo esclarecedor no primeiro episódio de "Ulysses", e já nas primeiras páginas. Ao leitor é apresentado o discurso racional-científico confrontado com o discurso racional-religioso. O diálogo entre Stephen Dedalus e Buck Mulligan, na "Torre", é emblemático[13]. Tanto mais quando se percebe o diálogo sob a perspectiva teológica que é levado adiante, ao mesmo tempo em que a filosofia e a ciência, notadamente o vértice fisiológico, além da poesia, se fazem presentes em graus específicos de importância, objetos que remetem o leitor às fontes clássicas e contemporâneas.

No primeiro episódio, “Telêmaco”, Joyce posiciona os personagens, em termos de formação e de significado no contexto da obra, em níveis físicos diferentes (na "Torre", Buck Mulligan ocupa o nível mais alto, Stephen é localizado no nível intermediário, enquanto à Haynes (egresso de Oxford) é destinado o primeiro piso, vale dizer: numa escala ascendente, ele se encontra no nível inferior).

Quanto a formação acadêmica de Stephen, Mulligan e Haines dá-se o seguinte: Stephen Dedalus, é inteligente e extremamente culto, gosta de música e leciona História Romana; Buck Mulligan é estudante de medicina; Haines estudante de cultura popular (folclore) em Oxford, e tem particular interesse em estudar a cultura irlandesa.

Mulligan trata Stephen com sarcasmo (não obstante mantenha um tom amigável) e, a partir da citação de frase em latim[14], recorda ao professor (Stephen) que este ainda detém certo comportamento proveniente dos seus tempos de aluno em dois colégios jesuítas. Mas que, paradoxalmente, em um momento em que se esperou que ele, justamente por causa desse *certo comportamento*, atendesse a uma súplica da mãe no leito de morte, a vomitar bilis verde-escuro e gemer alto, Stephen não fez concessão. O gesto incomoda até mesmo o sarcástico e ateu Buck Mulligan. Este admite ser tão *hiperbóreo*[15] quanto Stephen Dedalus, mas demonstra tendência à flexibilidade, à piedade, num momento de grande tristeza e sofrimento.

James Joyce vale-se deste expediente para tratar do sentimento de religiosidade, de *culpa*, a partir da formação (educação) religiosa, no caso, católica e jesuítica; da visão cientificista (fisiológica e clínica), representada por Mulligan, estudante de medicina; da educação doméstica[16] (vertente matrilinear) e do discurso institucional, vale dizer, do poder simbólico[17] com o qual é carregado o nome de

uma conceituada universidade: Oxford.

Contudo, o ponto de maior gravidade parece ser, conforme Joyce dispõe os personagens e as respectivas visões de mundo (o que inclui a educação, a formação, de cada um) o modo como Stephen Dedalus e Buck Mulligan compreendem o discurso religioso reproduzido por uma crença (no caso sua mãe) e o significado ritualístico do "morrer". James Joyce remete o leitor à filosofia anticristã de Nietzsche a partir do contexto operacional da declaração de Mulligan, quando este comenta sobre a recusa de Stephen de atender ao pedido de sua mãe, isto é, para que demonstrasse algum sentimento de piedade cristã. Joyce, mediante Mulligan, parece encontrar em seus escritos *nietzschianos* (e é bem provável que se refira ao livro "O Anticristo"[18], escrito em 1888 e publicado em 1895) uma referência para refletir (e não necessariamente criticar) a forma um tanto irresponsável pela qual Dedalus exerce seu materialismo egoísta. Esta proposta de reflexão caracteriza bem a condição discursiva do *Bildungsroman*: correlaciona-se a formação dos personagens e a necessidade de formação do leitor. É evidente, entretanto, que o processo educacional dos personagens representa um maior poder simbólico. Uma formação que determina, em parte, suas perspectivas de vida, a *weltanschauung*: uma concepção abrangente ou apreensão do mundo, especialmente a partir de um ponto de vista específico, ou, filosoficamente, concepção global, de caráter intuitivo e pré-teórico, que um indivíduo ou uma comunidade formam de sua época, de seu mundo e da vida em geral[19].

Mas, como defende este artigo, a formação intelectual do leitor também é proporcionada. A metáfora do espelho, no caso, não remete à duplicação da imagem do leitor, mas, sim, da possibilidade do leitor deitar um olhar reflexivo (e, então, sim, crítico) nos versos e anversos de uma proposta estética: as faces de Joyce e Homero. Estas representadas pelo confronto entre duas produções universais e gigantescas: "Odisseia" e "Ulysses". Porém, isso não é tudo - o universo joyceano sempre é muito mais.

James Joyce, em Telêmaco, primeiro episódio de "Ulysses" confronta-se e, de certo modo, homenageia, Shakespeare: as correspondências estão presentes. Stephen Dedalus é Telêmaco ("Odisseia", Homero). Mas, também é Hamlet[20]. Vale dizer: James Joyce, em "Ulysses" também convida o leitor a adotar a leitura da obra shakespeariana, notadamente "Hamlet", como contraponto. E o leitor que atende ao convite passa a compreender que Stephen Dedalus é o Hamlet moderno de Joyce: ambos os protagonistas assumem a condição de *outsider*. São perturbados e introspectivos. O livro "Ulysses", de James Joyce, está repleto de símbolos que ligam o jovem Stephen com a tragédia shakespeariana. Eis a analogia entre a "Torre" e o "Castelo de Elsinore". Em ambas as produções (novela e peça) o ambiente doméstico (e sua simbologia) se impõe. Isso não significa afirmar dizer que "Ulysses" e "Hamlet" carecem de significado político, por exemplo. Mas são as relações familiares/pessoais que predominam. Mesmo quando o assunto entre personagens não é propriamente algo que tenha a ver com parentes. Joyce considera de forma acentuada este paradigma: mantém o elemento interno (familiar), o cotidiano, o aparentemente banal, mas, tanto quanto acontece em "Retrato do artista quando jovem", o autor busca politizar sua história. Assim, o simbolismo é ampliado quando ao autor ultrapassa (sem desvalorizar) as complexas questões próprias do patriarcado. As dimensões pessoais, políticas e espirituais da paternidade são explorados em "Ulysses" através de conexões de Stephen aos seus pais biológicos, a autoridade política, e com a tradição literária em que Homero e Shakespeare ocupam lugar de destaque.

Entretanto, pelas mãos de James Joyce, a pura tragédia torna-se tragicomédia. Somente assim a paródia funciona e atrai o leitor, pois, oferece uma abordagem diferenciada de dramas humanos. Os mesmos dramas vividos (ainda que de formas radicalmente diferentes) pelos personagens das tragédias gregas e das tragédias shakespearianas são revistos por Joyce sob a ótica também do risível, do irônico. E é a vertente paródica que alerta ao leitor de que o simbolismo de Joyce não deve ser compreendido de forma imediata e mecânica, em termos de *um-para-um*, isto é, de meros paralelos entre personagens e obras ("Odisseia", "Hamlet", "Ulysses"). Eis o espaço concedido ao leitor, trecho entre fronteiras, terra de ninguém por onde o leitor transita colhendo dados, comparando, compreendendo, refletindo, e assim, conseqüentemente, formando-se.

Por ora, é de bom alvitre concluir este artigo considerando, ainda que de maneira superficial, já determinado e certo o poder simbólico[21] da paródia em "Ulysses", de James Joyce. Recurso ao qual é emprestada uma magnitude nada desprezível e que, o estilo joyceano, ultrapassa a condição linguística (um tão somente jogo de palavras ou brincadeiras idiomáticas), para fazer com que o discurso dos personagens represente, de fato, a formação de cada um e adquira, diante do leitor, valorização social e histórica, sem que, contudo, se incorra no *curto-circuito*[22] contextual, como observa Bourdieu. Ou seja: que o leitor não incorra no equívoco do imediatismo, este que induz à falácia silogística: "o meio-ambiente no qual fulano viveu, caracterizava-se por ser desta ou daquela maneira, logo, fulano apresenta tal perfil decorrente das características do entorno". Vale dizer: taxionomia contextual e intertextual do objeto pesquisado ou a ser pesquisado. Dito de outro modo: aplicação apressada da síntese *causa-efeito*.

Compreender a dinâmica dos *campos* (e a dinâmica entre *campos*) permite ao leitor ampliar o raio de alcance dos dados dispostos pelo autor, dados estes que cumprem importante papel na constituição dos personagens, notadamente, sob a perspectiva do *bildungsroman*, da educação dos mesmos, do autor e do leitor, mas, observe-se, sob os cuidados de não explicar a biografia construída dos personagens tão somente pela abordagem biográfica que se possa realizar sobre o autor. E isso fica claro mediante o fato de James Joyce intitular o primeiro episódio de "Ulysses" com o nome do filho de Ulisses Odisseu: Telêmaco. Ou seja: Stephen Dedalus não é somente um duplo de Joyce. A referência clássica eleva sensivelmente a magnitude do discurso. "Ulysses", desde então, é posicionado como

bildungsroman. E esta condição será cada vez mais fundamentada ao longo da obra. E que a esta se lance o leitor ousado e ávido por enriquecer sua formação, qual argonauta a singrar o *mar escuro e não cultivado*.

1 Mestre em Educação pela Universidade Federal de Sergipe. Membro do GEPHE – Grupo de Estudos e Pesquisa em História da Educação; Membro da SBHE – Sociedade Brasileira de História da Educação.

2 O que implicou na releitura cuidadosa de Odisseia, de Homero. A edição selecionada para este fim foi a publicada por Penguin Books/Cia das Letras. HOMERO. **Odisseia**. São Paulo: Penguin Classics-Companhia das Letras, 2012, 576 pp.

3 Obra literária, teatral, musical que imita outra obra, ou os procedimentos de uma corrente artística com objetivo satírico.

4 O termo *paródia* pode, de forma banal, ser utilizado como uma forma de literatura crítica para expor os defeitos numa obra. Mas, às vezes, a paródia torna-se um afetuoso reconhecimento de uma produção literária que alcançou amplo sucesso de público e de crítica e que, de certa maneira, foi institucionalizada (Ulysses, de James Joyce, é, na Irlanda, uma produção literária que representa a cultura popular irlandesa e, ao mesmo tempo, um trabalho intelectual de extraordinário fôlego). No que concerne à Ulysses, nesta produção literária, Joyce se vale da paródia tanto para homenagear Odisseia, de Homero, como, também, para valorizar (ainda que mediante crítica e ironia), os escritores anglo-saxões. O maior exemplo de autor parodiado por Joyce, além de Homero, é William Shakespeare, citado direta ou indiretamente ao longo de Ulysses.

5 Vale reafirmar, no intuito de alcançar-se, aqui, clareza conceitual, que o termo *formação* implica no conjunto de conhecimentos e habilidades relacionados ao *campo* de atividade prática ou intelectual.

6 *Bildungsroman*: novela didático-pedagógica, romance didático-psicológico. Dicionário alemão-português. **Col. Dicionários Acadêmicos Porto Editora**. Lisboa. Porto Editora, 1978, p. 102.

7 “O coro [na tragédia] foi a alta escola da Grécia Antiga, muito antes de existirem mestres que ensinassem a poesia. E a sua ação era com certeza bem mais profunda que a do ensino meramente intelectual. Não sem razão que a didascália coral guarda no seu nome a recordação da escola e do ensino”. JAEGER, Wilhelm Werner. **Paidéia: a formação do homem grego**. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 294.

9 O presente artigo aborda principalmente o primeiro episódio de "Ulysses", intitulado "Telêmaco". Todavia, para que fosse possível e funcional traçar o perfil intelectual de Stephen Dedalus, fez-se necessário citar parte do segundo episódio "Nestor", no qual Joyce descreve um momento de aula ministrada por Dedalus.

10 Para melhor compreensão do significado desta expressão, recomendo a leitura de NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

11 A expressão *real relacional* é do sociólogo Pierre Bourdieu. Vale-se da mesma neste artigo para enfatizar-se que os objetos reais (na condição de *objetos reais* estão: o autor, o leitor, a produção literária, a pesquisa, a comparação), deve considerar a perspectiva relacional sem ignorar dois motores que, na ótica bourdieusiana, determinam o objeto e sua condição de objeto de pesquisa: percepção de sua existência (aporte cultural) e percepção dos fatores constituintes dessa existência (relações de tensão, divergência, convergência que proporcionam identidade reconhecível aos objetos).

12 Stephen Dedalus se recusa a atender o último desejo da mãe, moribunda: que ele se ajoelhasse e rezasse com ela. Esta cena não aparece em "Um retrato do artista quando Jovem" nem explicitamente em "Ulysses". O fato é citado por Buck Mulligan logo no início de "Ulysses".

13 Em atenção ao limite máximo de número de páginas permitido para a redação deste artigo, não serão abordadas, de forma mais detalhada e ampla, as correlações entre a narrativa joyceana em "Ulysses" e a narrativa homérica, em "Odisseia", no que diz respeito ao exercício paródico de James Joyce diante da estrutura mitológica do clássico homérico.

14 *Introibo ad altare Dei*: São as primeiras palavras de Buck Mulligan, no alto da "Torre", ao encenar uma paródia (neste caso, sim, de zombaria) da missa católica. Mulligan age como se o alto da "Torre" fosse um altar prepara do para uma missa. Uma bacia com espuma de barbear representa o cálice sagrado. A frase em latim significa "Subirei ao altar de Deus".

15 Buck Mulligan diz: "Porra, Kinch, você podia ter se ajoelhado quando sua mãe agonizante pediu. Eu sou tão *hiperbóreo* quanto você. Mas pensar em sua mãe rogando, no seu último suspiro, que você rezasse por ela. E você recusou. Existe alguma coisa sinistra em você...". (JOYCE, James. **Ulysses**. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2012, p. 100). *Hiperbóreo* significa, literalmente, além do vento norte "(os gregos personificaram os ventos do norte como *Boreas*). Os gregos antigos se referem ao lar dos povos hiperbóreos como uma espécie de paraíso, um lugar de eterna primavera, sol e juventude. Esta visão poética e idealista tornou-se popular no século XIX e poderia ter chegado a Joyce via Nietzsche.

16 “Conjunto de práticas educativas realizadas no âmbito do espaço doméstico ou da ‘Casa’, que antecedem e se desenvolvem paralelamente à construção, aceitação e afirmação da escola formal”. VASCONCELOS, Maria Celi Chaves. **A casa e seus mestres: a educação no Brasil de Oitocentos**. Rio de Janeiro. Ed. Gryphus, 2005, p. xvi.

17 O poder, em Bourdieu, se aproxima da concepção de Foucault. Impossível de fazer valer pelo simples ajuntamento de agentes num *campo* (ou em vários *campos* que se interagem), o poder, na perspectiva bourdieusiana implica na disposição de linhas de força. Estas se manifestam em magnitudes desiguais e concorrem entre si para estabelecimento, acúmulo e utilização de capital cultural e social. E observo que a constituição do poder depende não só de fatores qualitativos, mas, também, de quantitativos. Dizendo de outro modo; a

qualificação dos agentes (capital político, social, cultural e até capital de capital = material) depende (também) da quantidade de agentes unidos e em interação/integração sob nomes, siglas e signos. Vale dizer: numa condição simbólica. E o poder, no discurso teórico-prático de Bourdieu se dá (e somente se dá) no *campo*.

18 O Anticristo oferece um relato histórico e psicológico do desenvolvimento do cristianismo, do judaísmo. Significativamente, Nietzsche distingue, de maneira bem nítida, os ensinamentos de Jesus da instituição do cristianismo (que perverte as palavras de Cristo) que se desenvolveu em grande parte sob a influência do apóstolo Paulo.

19 Ver Japiassú, Hilton; Marcondes, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 2001, p.193.

20 Dada a limitação de páginas não tratarei aqui de todos os personagens de "Hamlet" que encontram correspondência em "Telêmaco". A ideia é propor, com dados iniciais, reflexões sobre a função do *Bildungsroman*: formação do personagem/formação do leitor.

21 Pierre Bourdieu define o poder simbólico como “uma forma transformada, quer dizer, quase irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder”. BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil Editora, 1989, p. 15.

22 “Chamo de ‘erro do curto-circuito’, o erro que consiste em relacionar uma obra musical ou um poema simbolista com as greves de Fourmies ou as manifestações de Anzím, como fazem certos historiadores da arte ou da literatura. Minha hipótese consiste em supor que entre esses dois fatos muito distanciados, entre os quais se supõe, um pouco imprudentemente, que a ligação possa se fazer, existe um universo intermediário que chamo de *campo* literário, artístico, jurídico ou científico, isto é, o universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou a ciência. Esse universo é um mundo social como os outros, mas que obedece a leis sociais mais ou menos específicas”. BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência** - por uma sociologia clínica do *campo* científico. São Paulo: Editora UNESP, 2004, p. 20.

Referências bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil Editora, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência** - por uma sociologia clínica do campo científico. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

Dicionário alemão-português. Col. **Dicionários Acadêmicos Porto Editora**. Lisboa. Porto Editora, 1978.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HOMERO. **Odisseia**. São Paulo: Penguin Classics-Companhia das Letras, 2012.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. New York: Routledge - Taylor & Francis Group, 2006.

JAEGER, Wilhelm Werner. **Paidéia: a formação do homem grego**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 2001.

JOYCE, James. **Retrato do artista quando jovem**. Rio de Janeiro: Ed. BestBolso, 2012.

JOYCE, James. **Ulysses**. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2012.

MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. **O cânone mínimo** – O *Bildungsroman* na história da literatura. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MAZARI, Marcos Vinicius. **Romance de formação em perspectiva histórica** – O *tambor de lata* de Günter Grass. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

OLIVER, Élide Valarini. **Rabelais e Joyce** – Três leituras menipéias. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

ROSENFELD, Anatol. **Thomas Mann**. São Paulo: Ed. Perspectiva. Col. Debates, 1994.

VASCONCELOS, Maria Celi Chaves. **A casa e seus mestres**: a educação no Brasil de Oitocentos. Rio de Janeiro. Ed. Gryphus, 2005.