

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Tese de doutorado

**Uma leitura no escuro:
o tempo em *Finnegans wake*
e a hospitalidade da literatura**

Luísa Leite S. de Freitas

Brasília
Abril de 2019

Luísa Leite S. de Freitas

Uma leitura no escuro:
o tempo em *Finnegans wake*
e a hospitalidade da literatura

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura (Departamento de Teoria Literária e Literaturas - TEL) do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do grau de doutora em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Piero Luís Zanetti Eyben

Brasília
Abril de 2019

Luísa L. S. de Freitas

*Uma leitura no escuro:
o tempo em Finnegans wake
e a hospitalidade da literatura*

Banca avaliadora:

Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira (TEL/UnB) — presidente

Prof. Dr. Caetano Waldrigues Galindo (UFPR) — membro externo

Profa. Dra. Ligia Gonçalves Diniz (UFMG) — membro externo

Profa. Dra. Patrícia Nakagome (TEL/UnB) — membro interno

Profa. Dra. Anna More (TEL/UnB) — membro suplente

Agradecimentos

Incontáveis são os agradecimentos necessários. Os primordiais são dirigidos ao meu pai e à minha mãe, pelo perene apoio e amor. É tudo graças a vocês.

Aos membros das bancas de qualificação e de defesa, ao meu orientador, à Capes e ao Fundo de apoio à pesquisa do Distrito Federal, por possibilitarem este trabalho.

O suporte que me foi dado pela minha avó, pelos meus dois irmãos e minhas duas irmãs e pelas queridas Sandra Lins, Luciana Barreto e Simone dos Santos foi essencial. Assim como o apoio do Fernando Lira, cujo profundo apoio se reflete em projetos que tanto circundam quanto integram o desenvolvimento desta tese.

Aos professores e professoras que me acolheram de inúmeras maneiras e contribuíram para o meu aprendizado, entre aulas e conversas que, mesmo quando foram breves, fizeram enorme diferença: Caetano Galindo, Debora Diniz, Joe Cleary, Marcelo Medeiros, Martha Figlerowicz, Martin Hägglund, Moira Fradinger, Rodolphe Gasché e Sandra Rodrigues. Obrigada.

Aos mais extraordinários amigos e amigas, registro aqui a importância de vocês nos momentos bons, nos difíceis e nos muito difíceis. Vocês sabem quem são vocês — e sabem que eu também sei.

Resumo

Esta tese parte de duas correlações essenciais nos estudos literários. A primeira, entre a composição textual e sua temática; a segunda, entre o texto — como resultado final da primeira correlação — e quem o lê. O enfoque deste trabalho é o elo entre a opacidade de *Finnegans wake* (1939) e o tema de que trata essa obra de James Joyce (1882-1941). Busco demonstrar que *Wake* discorre, fundamentalmente, sobre o tempo como experiência humana, e parto da hipótese de que a obra tenha sido concebida para refletir o caráter impenetrável de seu mote basilar. Abarcar pontos correlacionados, como memória, genealogia e história, é um modo de buscar aspectos mais tangíveis.

Intento discorrer, também, a respeito das peculiaridades do ato de ler e de uma espécie de hospitalidade do texto implicada nesse processo. As indagações desta tese estão voltadas, em vista disso, tanto à referida obra de James Joyce quanto à leitura de maneira geral, e o fator subjacente a ambos os tópicos é o tempo. A leitura, aqui tida como demanda imprescindível à literatura, gera modalidade temporal singular, de caráter ambivalente, constituída por duas tendências basilares: o presente absoluto inerente à instantaneidade do ato, que aparenta fluir em linearidade, e a multiplicidade sincrônica de sentidos gerados pelo texto à medida que é lido. A leitura, desse modo, carrega consigo o rastro. Quanto a *Finnegans wake*, argumento que produz efeito de tautocronia latente, acionando uma multiplicidade de sentidos difusos em sincronia.

A fim de compreender perspectivas preponderantes a respeito do tempo e de seus aspectos, perpasso pontualmente algumas ideias filosóficas sobre o tema. Resumo tópicos de Aristóteles, Agostinho de Hipona, Tomás de Aquino, Martin Heidegger e Walter Benjamin; da ética de Emmanuel Levinas, aponto brevemente o conceito de anacronismo e, a partir de Vladimir Safatle, em recorte que dialoga com Jean-Paul Sartre, Sigmund Freud, Gilles Deleuze e Jacques Derrida, acrescento considerações sobre memória e a confiabilidade do ato de narrar. Por fim, sendo essa uma obra literária de incursão implexa, defendo leituras colaborativas para ultrapassar algumas das dificuldades.

Palavras-chave: *Finnegans wake*; tempo; leitura.

Abstract

This dissertation is based on two essential correlations in literary studies. The first is the correlation between the composition of the text and its subject; the second, between the work — as a result of the first correlation — and the reader. Focusing on James Joyce's *Finnegans wake* (1939), I try to demonstrate that its fundamental discussion is the human experience of time, and that the work was constructed in a way as to reflect the unfathomable character of its basic subject. This dissertation also aims to understand which textual mechanisms produce this sort of impenetrability of the literary work, taking into account the bond between *Finnegans wake*'s composition and its theme. One way of dealing with such a complex subject is to approach more tangible aspects and encompass interrelated points, such as memory, genealogy, and history.

I also aim to discuss the peculiarities of the act of reading and a kind of hospitality of the text implied in this process. The inquiries of this dissertation are directed both to the aforementioned work of the Irish author and to the act of reading in general — and the underlying issue of both matters is time. The act of reading generates a singular temporal modality of ambivalent character, constituted by two basic tendencies: the absolute present inherent in the instantaneousness of the act, which appears to flow in linearity, and the synchronous multiplicity of meanings. The reading act thus appears to be linear, but its process carries with it a trace. As for *Finnegans wake*, a latent tautochronic effect triggers a multiplicity of changeable senses.

In order to understand prevailing perspectives regarding time, I quickly peruse some philosophical ideas on the subject, summarizing some topics of Aristotle, Augustine of Hippo and Thomas Aquinas. Walter Benjamin is the primary source of observations about time and literature; Emmanuel Levinas provides the concept of anachronism and, from Vladimir Safatle, in a dialogue with Jean-Paul Sartre, Sigmund Freud, Gilles Deleuze and Jacques Derrida, I add considerations about memory and the unreliability of the narrative act. Lastly, considering *Finnegans wake* as a literary work of complex construal, I advocate the encouragement of collaborative readings to overcome its complications.

Keywords: *Finnegans wake*; time; reading.

Resumen

A partir de *Finnegans wake* (1939), esta tesis pretende comprender qué mecanismos producen la opacidad de un texto y, en particular, de la última obra producida por James Joyce (1882-1941), teniendo en cuenta el vínculo entre su composición y el tema de que trata. Busco demostrar que *Finnegans wake* discurre, fundamentalmente, acerca del tiempo y que la obra fue construida de manera a mantener el carácter impenetrable de su tema basilar. Abarcar puntos correlacionados, tales como memoria, genealogía e historia, es uno de los modos de abordarlo a través de aspectos más tangibles.

Intento discurrir, también, acerca de las peculiaridades temporales del acto de leer y de un tipo de hospitalidad del texto implicada en ese proceso. Las indagaciones están orientadas tanto a la referida obra cuanto a la lectura en general, y el factor subyacente a ambos tópicos es el tiempo. La lectura, tenida como demanda imprescindible a la literatura, genera modalidad temporal singular, de carácter ambivalente, constituida por dos tendencias basilares: el presente absoluto inherente a la instantaneidad del acto, que aparenta fluir en linealidad, y la multiplicidad sincrónica de sentidos generados por el texto. La lectura, de ese modo, aparenta linealidad, pero su proceso lleva consigo el rastro. En cuanto a *Finnegans wake*, argumento que produce efecto de tautocronía latente, accionando una multiplicidad de sentidos difusos en sincronía.

Con el fin de comprender perspectivas preponderantes acerca del tiempo y de sus aspectos, muestro puntualmente algunas ideas filosóficas sobre el tema, resumiendo tópicos de Aristóteles, Agustín de Hipona y Tomás de Aquino. Walter Benjamin es fuente de observaciones acerca del tiempo y la obra literaria; de la ética de Emmanuel Levinas, apunto brevemente el concepto de anacronismo y, a partir de Vladimir Safatle, en un recorte que dialoga con Jean-Paul Sartre, Sigmund Freud, Gilles Deleuze y Jacques Derrida, amplío consideraciones sobre la memoria y la escasa fiabilidad del acto de narrar. Por fin, siendo esa una obra literaria cuya incursión es complicada, defiendo el incentivo de una lectura colaborativa como manera de superar algunas de las dificultades.

Palabras clave: *Finnegans wake*; tiempo; lectura.

Résumé

En lisant *Finnegans wake* (1939), cette thèse vise à comprendre quels mécanismes produisent l'opacité des textes littéraires et, en particulier, la dernière œuvre produite par James Joyce (1882-1941). En tenant compte du lien entre sa composition et son sujet, je cherche à démontrer que *Finnegans wake* parle essentiellement du temps et que l'œuvre a été construite de manière à maintenir l'attribut impénétrable de son thème. Couvrir des points corrélés, tels que la mémoire, la généalogie et l'histoire, est l'un des moyens de l'aborder sous des aspects plus concrets.

J'essaie aussi de réfléchir aux particularités temporelles de l'acte de lecture et à une sorte d'hospitalité du texte impliqué dans ce processus. Les questions abordent à la fois l'œuvre susmentionnée et la lecture en général, et le facteur sous-jacent des deux sujets est le temps. La lecture, comme une exigence essentielle de la littérature, génère un mode temporel unique, de nature ambivalente, constitué de deux tendances basales: le présent absolu inhérent à l'instantanéité de l'acte, qui semble fonctionner linéairement, et la multiplicité synchrone des significations générées par le texte. De cette manière, l'acte de lecture peut sembler linéaire, mais son processus porte la trace de ce qui a déjà été lu et l'anticipation de ce qui va être lu à suivre. En ce qui concerne *Finnegans wake*, je soutiens que l'œuvre produit un effet de synchronie latent, déclenchant une multiplicité de sens diffus en synchronisme.

Afin de comprendre les perspectives prépondérantes sur le temps et ses aspects, je présente quelques idées philosophiques sur le sujet. Je résume quelques points d'Aristote, d'Augustin d'Hippo et de Thomas d'Aquin. Walter Benjamin est une source primordiale d'observations sur le temps et la littérature ; de l'éthique d'Emmanuel Levinas, je brièvement expose le concept d'anachronisme ; et quelques considérations de Vladimir Safatle, en dialoguant avec Jean-Paul Sartre, Sigmund Freud, Gilles Deleuze et Jacques Derrida, élucident la faible fiabilité de la mémoire et de l'acte de narration. Enfin, parce que c'est un œuvre littéraire d'incursion trop compliqué, je défends la motivation des lectures collaboratives pour surmonter les difficultés.

Mots-clés : temps ; *Finnegans wake* ; lecture.

*“Enormes ramos batendo nas janelas
[...]
Desgarrada a voz das primaveras*

*Buscarei como oferta a infância antiga
Que mesmo tão distante e tão perdida
Guarda em si a semente que renasce.”*

Sophia de Mello Breyner¹

*“— E o poema faz-se contra a carne e o
tempo.”*

Herberto Helder²

¹ 2015, p. 92.

² 2016, p. 27.

Sumário

| | |
|---|-----|
| 0.1. Preâmbulo..... | 11 |
| 0.2. Leitura no tempo | 13 |
| 0.3. <i>Environs</i> e recepção | 17 |
| 0.4. O chamado à leitura colaborativa | 22 |
| 0.5. Desenvolvimento da tese..... | 24 |
| Capítulo I — Tempo da leitura..... | 31 |
| I.1. Livro I: espaço sem tempo? | 33 |
| I.2. O ato de leitura..... | 79 |
| Capítulo II — Em uma sincronia difusa | 98 |
| II.1. Livro II: aparente contração do tempo | 100 |
| II.2. Fluida multiplicação de presentes..... | 119 |
| II.3. Imaterialidade temporal do instante | 134 |
| Capítulo III — A constituição do tempo literário | 153 |
| III.1. Livro III: separação e união..... | 155 |
| III.2. A constituição do tempo literário e o destino da narrativa | 171 |
| III.3. Reminiscência: tempo tornado ficção | 189 |
| Capítulo IV — Beauvoir, Borges e a leitura em hospitalidade..... | 213 |
| IV.1. Livro IV: Liffey de Heráclito..... | 215 |
| IV.2. Negar o tempo: Borges e Beauvoir | 225 |
| IV.3. A hospitalidade da literatura | 251 |
| Considerações finais: conclusão em <i>ricorso</i> | 268 |
| Apêndice: texto literário e coletividade: uma ferramenta de leitura | 274 |
| Bibliografia | 279 |

Introdução—

Por que *Finnegans wake*?

0.1. Preâmbulo

O entendimento do ato de ler um texto supõe determinado entendimento de sua construção. Esta, segundo uma compreensão comum, partiria de um conteúdo definido a partir do qual se executaria o ato de dizê-lo. A escrita, sob essa perspectiva, seria a organização desse conteúdo a fim de expressá-lo, ao lhe acrescentar forma. Com enfoque na construção dos textos escritos literários, proponho ponderarmos a respeito das consequências dessa concepção comum, da qual frequentemente não se tem consciência.

Um texto literário, como se sabe, não precisa se definir pela formação de uma ponte comunicativa de transmissão objetiva de dados claros e precisos. O texto de literatura consiste, fundamentalmente, em construção linguística atrelada à suposição de uma voz imponderável que transmite estímulos a serem recebidos e interpretados pelo indivíduo que se dispõe a fazê-lo, isto é, pela pessoa que lê. Todo texto depende dessa relação para não recair em uma espécie de ostracismo, de suspensão. De certa forma, todo texto só vem à tona ao ter a sua existência percebida, ou seja, ao atingir uma leitora, alguém que ocupe esse lugar propositadamente, engajando-se no ato de leitura. Esse ato é, por conseguinte, imprescindível ao texto, pois é por meio dele que o texto vem a ser.

Se é senso comum que o texto literário não se fundamenta na necessidade de informar dados e que a literatura se caracteriza justamente por ampliar as possibilidades de expressão, por que textos-limite, como *Finnegans wake* (1939), de James Joyce (1882-1941), causam tanto estranhamento? Ainda que

seja evidente a radicalidade de *Wake*, ela justificaria vê-lo como algo fora da literatura?³

É possível que haja uma hostilidade inerente à sua tessitura textual, dificultando o acesso ao texto. Samuel Beckett (1906-1989) observou que a linguagem de *Finnegans wake* tem algo de diferenciado por não ser um meio de remetimento nem de descrição. Em suas palavras, é um texto “*to be looked at and listened to*”, porque “*form is content, content is form [...] His writing is not about something; it is that something itself... When the sense is asleep, the words go to sleep... When the sense is dancing, the words dance*” (BECKETT, 1929; 1972, p. 14)⁴. Há mais de 50 mil palavras distintas em *Finnegans wake*, um número maior do que muitos livros têm de palavras no total, no esteio do que apontou Terence McKenna (1995)⁵ ao discorrer a respeito da densidade do texto de Joyce. Isso faz (e produz) bastante sentido para um projeto literário de materialidade textual tão pungente.

Enxergar, como Beckett, uma correspondência entre conteúdo e forma é diferente de considerar que haja apenas forma e nenhum conteúdo, como implicavam tantos dos comentários negativos a respeito de *Finnegans wake*. O fato é que o princípio tácito desse tipo de crítica é o de que ler significa buscar o conteúdo irretorquível a ser expressado por meio do texto. Dessa forma, outro possível entrave para a leitura de *Finnegans wake* pode ser a expectativa de alcançar um conteúdo organizado e compreensível, por mais esteticamente trabalhada que seja a sua forma.

Nesta tese, investigam-se os dois lados: tanto as peculiaridades do texto literário, visando compreender como elas produzem a sua opacidade, quanto as do ato de leitura, a fim de melhor compreendê-lo. Há um fator subjacente a ambas as indagações aqui desenvolvidas: o tempo. Quanto ao texto de Joyce,

³ Entre outras opiniões que serão citadas adiante, a do irmão de Joyce, Stanislaus, era de que *Finnegans wake* talvez fosse “*the witless wandering of literature before its final extinction*” (ANDERSON, 1998, p. 113-114), algo como “a tola errância da literatura antes de sua própria extinção”.

⁴ “[...] é para ser visto e ouvido [...] forma é conteúdo e conteúdo é forma [...] Sua escrita não é sobre alguma coisa; é a própria coisa... Quando o sentido é adormecido, as palavras vão dormir... Quando o sentido é dançar, as palavras dançam.”

⁵ Em sua palestra, McKenna fala em “mais de 63 mil palavras distintas” em *Finnegans wake*; na verdade, parece haver 57.563, resultado que obtive graças ao conhecimento em programação de Fernando Lira. Não é fácil precisar esse dado, uma vez que programas normalmente são capazes de mostrar apenas o número total de palavras, não o de palavras únicas, e é preciso driblar a interferência de caracteres que não formam palavras (o que inclui quebras de linha). De qualquer forma, o número não altera o argumento.

argumento que seja esse o seu grande tema, colocado em questão de maneira condizente com o projeto de *Wake*, a ser descrita mais adiante. Quanto à leitura, afirmo que se instaura uma tensão entre seu aspecto temporal intrínseco — um presente absoluto que parece fluir linearmente — e a multiplicidade em sincronia própria do texto literário e, neste caso, de *Finnegans wake*.

Além de pontuar o estudo do tempo como o escopo de minha pesquisa, discorro, nesta introdução, a respeito da escolha de ler *Finnegans wake* e por que tê-lo como objeto de estudo, levando em consideração as dificuldades de ler e ensinar literatura hoje. No esteio dessas questões, considero relevante traçar um breve panorama biográfico da gênese de *Wake* e das controvérsias que rodeiam a obra há quase um século (contando o tempo em que trechos foram publicados em revistas literárias). Por fim, encerro a seção introdutória com uma apresentação concisa do que será abordado em cada capítulo da tese.

0.2. Leitura no tempo

A temporalidade é aspecto inerente à vida e aos atos e vivências por ela abarcados. A leitura é fundamentalmente regida pela temporalidade, e essa regência abrange diferentes aspectos, desde o tempo que o texto propõe até o tempo que a leitora disponibiliza para acessá-lo. A convivência com o texto depende da relação estabelecida entre a pessoa que lê e o texto que ela se propõe a acessar, em um desenrolar temporal próprio, único. Sendo uma relação entre texto e leitora, o tempo da leitura é apenas parcialmente controlável por ela: o texto pode demandar mais rapidez ou mais lentidão. A ordenação, a duração e a repetição são alguns dos aspectos intrinsecamente temporais que fazem parte de um ato de leitura e que o afetam.

Muitas outras modalidades temporais podem integrar um texto de literatura. O tempo histórico a que o tempo ficcional eventualmente alude; o tempo biográfico da autora; o tempo biográfico de uma personagem real na qual se baseia uma personagem fictícia; o tempo ficcional como instância narrativa etc. O tempo dificilmente seria, portanto, redutível a um conceito que abarcasse todos esses aspectos. Em algumas obras literárias, o tempo é o tópico eminente sem que seja explicitamente anunciado como tal. É o caso de *Finnegans*

wake. O mais autêntico e preponderante mote da obra última de James Augustine Aloysius Joyce (1882-1941) não é Dublin, não é o inconsciente e nem a psicanálise, tampouco é a família em seu modelo tradicional ocidental. É o tempo.

São proeminentes os elementos estruturais de *Finnegans wake* relacionados a concepções de temporalidade. Os dois mais citados são os paradigmas teóricos do napolitano Giambattista Vico (1668-1744) em sua *Ciência Nova* (1725; 1984), que teriam inspirado Joyce, e o fato também bastante conhecido de que *Finnegans wake* é iniciado e terminado com um período abscindido. Esse recurso, da maneira como foi usado por Joyce, em vez de indicar uma estrutura textual *in media res*, insinua caráter cíclico de potencial infinidade, como retomarei mais à frente.

Considero importante abordar a recepção controversa de *Finnegans wake*, o que farei na próxima subseção, porque são trazidos à tona alguns dos obstáculos mais frequentes impostos à sua leitura, além de serem expostos alguns dos argumentos defasados que intentam afirmar, atualmente, por que *não ler* literatura (ou não ler a obra de que trato). Ainda que muito dificilmente alguém com esse pensamento esteja lendo esta tese, a questão marcou a obra de Joyce desde que ainda era *Work in progress* e abarca algumas de suas principais peculiaridades. Entre elas, está o que abordo no item subsequente: o chamado à leitura coletiva ou colaborativa.

Um ponto, quem sabe, seja consensual: divulgar literatura, no Brasil, é um desafio por si só, nas instituições de ensino e fora delas. Pode parecer especialmente inócuo dedicar-se a obras que muito dificilmente atingirão parcela minimamente significativa das leitoras brasileiras.⁶ Lidar com obras pouco lidas, consideradas radicais e herméticas, facilmente implica o risco de ser, prioritariamente, uma maneira de reforçar certo academicismo que prioriza se retroalimentar em vez de buscar formas de dividir o que é produzido na universidade com a sociedade em que está inserida e de que tantas vezes parece estar iso-

⁶ Uma reflexão que se impõe é: como ler e divulgar literatura em meio a crises políticas, urgências socioeconômicas, dificuldades que perduram no acesso à educação e perda de espaço da literatura no ensino básico? Como ler literatura, sobretudo, no Brasil, em que o analfabetismo atinge 11,5 milhões de pessoas (IBGE, 2017)? Falando de uma perspectiva otimista e sem maiores pretensões, acredito que as inúmeras adversidades para ler literatura sejam, na verdade, mais motivos para fazê-lo.

lada. Literatura também é, contudo, resistência, e todos os instrumentos e meios de resistência, por definição, enfrentam dificuldades.

Há algo em torno de 30 anos, desde que as mudanças em tecnologias cotidianas passaram a ser mais rápidas, ouve-se falar recorrentemente de como a literatura tem perdido espaço para outras manifestações artísticas e para a tecnologia (como se esta não abarcasse a literatura). É inegável que tenha havido um certo impacto em editoras, bancas de jornal, revistas literárias e livrarias. Não podemos nos esquecer, entretanto, de que esses são sintomas essencialmente comerciais: todos dizem respeito a uma maneira mercadológica de consumir literatura. A dinâmica comercial e econômica, por mais representativa que seja, não diz tudo o que pode ser dito sobre o tema. A essa lista de sintomas poderíamos adicionar indícios de outras ordens, não diretamente comerciais, como o número de estudantes interessados pelos cursos de Letras, de maneira geral, diminuindo drasticamente⁷.

Toda arte, porém, existe e continua a existir de forma independente da dinâmica comercial e também da acadêmica, circulando pelas margens das instituições e do que se quantifica em compra e venda. Eventualmente, é o que reside nessas margens o que mais permanece. É curioso pensar que as obras mais vendidas não *necessariamente* sejam as mais lembradas posteriormente, havendo uma correlação muito menor do que se poderia supor em princípio. Se considerarmos meramente os dados comerciais, uma publicação com centenas de milhares de cópias vendidas deveria ter mais chances de permanecer (isto é, ser lembrada, lida e relida de geração em geração) do que qualquer outra obra que não estivesse sequer entre os cem livros mais vendidos de um país.

O que efetivamente ocorre é que os livros mais vendidos podem ilustrar muito bem fortes tendências contemporâneas sem que isso indique o estabele-

⁷ Os cursos de Letras, há pelo menos duas décadas, não ocupam os 10 primeiros lugares das listas de cursos superiores ordenados por número de ingressantes (nem de concluintes). Algo notável, porém, é que o número de alunos de Letras aumentou consideravelmente com a ampliação do ensino a distância nos últimos anos. As fontes para essas informações são, além dos censos do Inep e do MEC, o Mapa do Ensino Superior no Brasil, publicado anualmente pelo Semesp (Sindicato das Mantenedoras de Ensino Superior) e da Abnes (Associação Brasileira de Mantenedoras de Ensino Superior). A desvalorização da área não é algo exclusivo do Brasil: o número de graduados em literatura de língua inglesa caiu 38% entre 1991 e 2012 em Yale, universidade de imensa tradição na área. O curso de English major era o que recebia mais alunos em 1991, ao lado do curso de História; em 2013, os cursos mais requisitados passaram a ser Economia e Ciência Política (KLINKENBORG, 2013).

cimento de uma tradição a longo prazo; o prolongamento dessas tendências pode simplesmente não ocorrer, por mais fortes que tenham sido. A ampla circulação é uma vantagem na medida em que obras que nunca chegam a circular certamente não concorrem da mesma maneira, mas o inverso tampouco é garantido. Mesmo em grandes quantidades, vendas não pressupõem ou não garantem a transmissão necessária ao estabelecimento de uma tradição — nem a transmissão imaterial, de informação e conhecimento, nem a material, de livros mantidos em domicílios e bibliotecas e repassados de geração a geração.

Estranhamente, tantos anos depois de sua publicação, ainda se acredita que *Finnegans wake* possa ser uma prolixa e elaborada piada, um sarro, ou um jogo intelectual banal e mais pretensioso do que primoroso, assim como ainda é encarado como um texto absolutamente impenetrável, ilegível⁸. As consequências de uma obra como essa ser considerada um livro que ninguém leu e que ninguém lê — considerando, ainda, os receios dos que dizem que se lê cada vez menos literatura, uma certeza que não tenho — sintetizam-se no risco de darmos por concluídas as leituras a seu respeito.

Guias de leitura são úteis para incentivar o acesso à obra, mas não há muita disponibilidade em português⁹. Ainda assim, é preciso lembrar que todos eles condensam visões específicas de seus autores. A leitura de guias pode ser uma eficiente fonte de apoio inicial, mas deve ser, acima de tudo, uma maneira de conhecer outras incursões, tornando a jornada menos solitária. Essa abordagem é fundamentalmente diferente de usar os guias de leitura como resumos que substituam parcial ou completamente a leitura da obra em si.

⁸ “A composição de *Finnegans wake* é frequentemente percebida como um processo em que o autor deliberadamente comprimiu seu texto e disfarçou seu sentido [...] Vista sob essa perspectiva, o livro é uma enorme charada, um quebra-cabeça colossal que desafia a ingenuidade daqueles que o ‘resolveriam’, e é nada surpreendente que muitas pessoas decidam não devotar a vasta quantidade de tempo que ele demanda, que outros desistam frustrados e que aqueles que decifraram uma pequena porção se deleitem em exibir o que alcançaram.” [“*The composition of Finnegans wake is often perceived as a process in which the author deliberately compressed his text and disguised his meaning [...] Viewed in that light, the book is an enormous riddle, a colossal puzzle that challenges the ingenuity of those who would ‘solve’ it, and it is hardly surprising that many people decide not to devote the vast amount of time it demands, that others give up in frustration, and those who have unriddled a small portion delight in displaying what they have accomplished.*”] (KITCHER, 2007, p. xix)

⁹ Que eu saiba, até o momento, existe apenas um guia (*Para ler Finnegans wake*, de Dirce Waltrick do Amarante, 2008) e nenhum dos guias existentes em inglês foi integralmente traduzido para o português. Apenas a introdução de Campbell e Robinson (1944; 2013) aparece em português na edição mais recente do *Panorama do Finnegans wake* (2001).

O princípio que norteia esta tese é o de que uma leitura é, em si mesma, um gesto, em certa medida, (inevitavelmente) autoral de ressurreição do texto. A literatura só existe, afinal, a partir do momento em que é lida. As leituras de uma obra são tanto mais autênticas quanto mais autônomas puderem ser. Isso não significa rechaçar todos os guias, mas usá-los para ter ainda mais prazer ao se engajar na leitura da obra — não para deixar de lê-la, isto é, não para substituí-la. Como disse Roland Barthes em *O prazer do texto*, a respeito de obter prazer lendo crítica literária,

em vez de aceitar ser seu confidente [do crítico] [...] posso tornar-me o seu *voyeur*: observo clandestinamente o prazer do outro, entro na perversão; o comentário faz-se então aos meus olhos um texto, uma ficção, um envoltório fendido. (BARTHES, 1973; 2010, p. 25)

0.3. *Environs* e recepção

Há uma quantidade considerável de material biográfico (que poderia ser ainda maior, não fossem a Segunda Guerra Mundial e as constantes mudanças de residência da família Joyce) em torno do mais proeminente autor irlandês, mas citarei apenas algumas das informações relacionadas ao processo de escrita de *Finnegans wake*. Sumarizei a recepção dessa obra na introdução à dissertação de mestrado (FREITAS, 2014) e, por não convir a excessiva repetição de dados, retomo aqui apenas alguns dos pontos pertinentes à compreensão de que a produção do *Work in progress* foi executada, ao longo dos anos, em um contexto crescentemente árido. Esse panorama está um pouco mais detalhado em meu outro texto. Entre minhas fontes principais estão a mais abrangente biografia sobre o autor, escrita por Richard Ellmann, *James Joyce* (1989); a biografia homônima de Chester G. Anderson, um pouco mais recente, *James Joyce* (1998); *The Cambridge Companion to James Joyce* (ATTRIDGE, 2012) e, como registros a respeito da publicação imediatamente anterior também são úteis¹⁰, incluo *James Joyce's Ulysses: a study* (1957), de Stuart Gilbert.

¹⁰ Algo que ressaltei em meu texto de 2014 foi a intensa participação de mulheres nas empreitadas editoriais de Joyce. Esse ponto foi muito melhor desenvolvido pelo professor Kevin Birmingham em seu primeiro livro, *The most dangerous book: the battle for James Joyce's Ulysses* (2014), publicado enquanto eu finalizava meu trabalho — motivo pelo qual não pude incluí-

Mesmo antes de *Ulysses* (1922), sua obra de maior renome, James Joyce já era considerado um grande prosador moderno de língua inglesa. Depois de 1922, foi alçado por muitos ao lugar de melhor autor de seu tempo, ainda que o prestígio, as censuras e as críticas veementes ao seu romance tenham sido concomitantes, como bem registrado por Gilbert (1957) e, mais recentemente, por Birmingham (2014). Em vez de *Finnegans wake* expandir somente a sua glória, catalisou, em particular, as críticas.

Como se sabe, até mesmo alguns de seus admiradores emitiram opiniões variadas a respeito de *Ulysses*. O próprio Joyce, e não apenas sua obra, chegou a ser alvo de críticas — e, para sua frustração, passou a sê-lo cada vez mais. Como o próprio autor narrou em carta a Harriet Shaw Weaver, sobre quem falarei em breve, ainda a respeito de *Ulysses*: “*I hear also that there is a good deal of latent hostility towards the book among men of letters in England and Ireland (Mr. George Russell is reported to have said that it did not contain a single sentence worth reading)*” (GILBERT, 1957, p. 176-177)¹¹. A radicalidade do texto de *Finnegans wake* causou ainda mais reações similares às que Joyce descreve nessa correspondência.

Mais do que análises ou julgamentos específicos em relação ao texto, porém, o que mais amplamente se viu foram legítimas e explícitas reações de perplexidade. Uma das primeiras resenhas de *Finnegans wake* foi publicada no periódico *The Guardian* em 1939 e dizia, não sem alguma dose de exagero, que “*Compared with this [Finnegans wake], Ulysses is a first-form primer*”. Em seguida, o autor da resenha se isenta de opinar mais a fundo a respeito da então recente publicação: “*In this volume the theme is the language and the language the theme [...] He alone could explain his book and, I suppose, he alone [could] review it*”¹². Para quem alega se recusar a resenhar a obra, o autor

lo em minha bibliografia naquela ocasião. Agora, registro aqui sua enorme relevância, em especial, naturalmente, no que concerne à obra anterior a *Finnegans wake*, como indica o título.

¹¹ “Ouvi também que há considerável e latente hostilidade diante do livro entre homens letrados na Inglaterra e na Irlanda (o Sr. George Russell teria dito que não continha nem uma frase sequer que valesse a pena ser lida).”

¹² “Comparado a este [*Finnegans wake*], *Ulysses* é um livreto de primário. [Em *Finnegans wake*] o tema é a linguagem e a linguagem, o tema [...] Somente o Sr. Joyce é capaz de explicar seu livro e, suponho, de resenhá-lo.” Resenha sem assinatura de autoria, publicada em 12 de maio de 1939 e republicada em 2002. Disponível em:

<https://www.theguardian.com/books/2002/aug/17/fromthearchives.jamesjoyce>. Último acesso em 02 de fevereiro de 2019.

parece ter ido por um bom caminho ao afirmar que a linguagem, não a mensagem, é o enfoque de *Finnegans wake*.

Não seria impreciso dizer, a respeito de *Wake*, que o impacto de sua fama supera o da própria obra. A *Ulysses* já se atribuía certa reputação polêmica, em meio não apenas a críticas negativas, mas também a censuras e acusações de obscenidade. Isso naturalmente profetizou para *Finnegans wake* uma certa dose de aversão *a priori*. *Wake* começou a ser escrito pouco tempo após a publicação de *Ulysses* (1922) e Joyce publicou sua última obra dois anos antes de seu falecimento. Durante esses quase dezessete anos de escrita e (muita) edição do texto¹³, a publicação periódica de fragmentos da obra, ainda sob a alcunha *Work in progress*, deu a Joyce uma presciência consideravelmente palpável do impacto que ela causaria uma vez publicada na íntegra.

Ao longo de sua carreira, entre altos e baixos econômicos e problemas de saúde que se agravaram nos últimos anos de sua vida, James Joyce teve inúmeros amigos e amigas que lhe deram apoio para a escrita, a publicação e a divulgação de sua obra. Uma dessas pessoas foi a inglesa Harriet Shaw Weaver (1876-1961)¹⁴, que apoiou Joyce, inclusive financeiramente, até a morte do autor. Foi editora da revista *The Egoist* (anteriormente chamada *The Freewoman* e *New Freewoman*), que contava com Ezra Pound na seção de literatura — outro enorme admirador do talento de Joyce que ficou cada vez mais aturdido com *Finnegans wake*.

Na revista mantida por Weaver, foram publicados excertos de *Ulysses*. Ela fora a responsável também pela publicação de *A portrait of the artist as a young man* e custeou até mesmo o funeral de Joyce. À época em que fazia as últimas correções no texto de *Ulysses*, o autor lhe escreveu: “*I am very grateful for your unremitting loyalty to my troublesome self and my interminable composition which is at last to be offered to a mystified world.*” (GILBERT, 1957, p.

¹³ Ficou ofuscada, nesse intervalo, a publicação de *Pomes Penyeach* (1927), livro que também foi escrito em um longo intervalo de tempo, de 1904 a 1924, apesar de — bem ao contrário das obras monumentais entre as quais foi produzido — consistir em treze curtos poemas.

¹⁴ Figura muitíssimo ativa, militante anarquista e feminista, Weaver estudou na London School of Economics e participou do maior movimento pelos direitos das mulheres no Reino Unido, o chamado Women’s social and political union. O movimento ficou famoso por reivindicar o sufrágio universal, direito concedido somente em 1928, décadas depois da fundação do grupo, em 1903, e mais de um século depois das principais reivindicações pioneiras na Inglaterra.

176-177)¹⁵. Diante de *Finnegans wake*, contudo, Weaver, assim como Pound, não se impressionou positivamente. Seu comentário foi uma das descrições mais wakianas: em uma formulação bem-humorada, disse que o texto de *Wake* se tratava de uma “*wholesale safety pun factory*” (ANDERSON, 1998, p. 113), em trocadilho com *safety pin*.

Outra figura a apoiar o escritor foi Adrienne Monnier (1892-1955), fundadora da livraria La maison des amis des livres, em Paris. que funcionava como um centro editorial e cultural. Monnier publicou diversos textos de autores proeminentes em seu periódico literário, Le Navire d’Argent, e foi por meio da Les amis des livres que se publicou a tradução de *Ulysses* para o francês, em 1929, com tiragem de 1.200 exemplares.

Uma das primeiras mulheres a fundar uma livraria sozinha, Monnier foi exemplo para a norte-americana Sylvia Beach (1887-1962), que, quatro anos depois, também abriu sua livraria em Paris, a Shakespeare and Company (não vinculada à livraria homônima atual). Completando a tríade de mulheres centrais na carreira de Joyce, Sylvia Beach foi a responsável por três publicações importantes: a de *Ulysses*, em 1922; a do livro de poemas *Pomes penyeach*, em 1927; e a da coletânea de ensaios sobre o então *Work in progress*, em 1929, denominada *Our exagmination round his factification for incamination of Work in progress*.

As publicações lhe custaram bastante dinheiro e, com as crescentes dificuldades econômicas que acometiam a França e com a invasão do Terceiro Reich no país, agravando a Segunda Guerra Mundial, o negócio de Sylvia Beach eventualmente foi à falência. A ocasião do efetivo fechamento de sua livraria foi marcada, simbolicamente, por *Finnegans wake*, segundo narrou Fargnoli:

In late 1941, Shakespeare and company was forced to close shortly after [Sylvia] Beach refused to sell her last personal copy of Finnegans wake to a Nazi officer. (FARGNOLI, 2006, p. 352)¹⁶

¹⁵ “Sou muito grato por sua ininterrupta lealdade a uma pessoa problemática como eu e à minha interminável composição que está, finalmente, pronta para ser oferecida a um mundo perplexo.”

¹⁶ “No fim de 1941, Shakespeare and company foi obrigatoriamente fechada pouco tempo depois de Beach ter se recusado a vender sua última cópia pessoal de *Finnegans wake* a um oficial nazista.”

Sylvia Beach foi responsável por apresentar a Joyce os americanos Eugene Jolas (1894-1952) e Maria McDonald (1893-1987). Em 1927, o casal fundou a *transition*, nome escrito em minúsculas da revista literária em que foram publicados excertos de *Finnegans wake*, ainda sob a alcunha temporária *Work in progress*, e também textos que mais tarde integrariam a coletânea *Our examination round his factification for incamination of Work in progress* (1929). Excertos da então obra em progresso apareceram, também, na revista *The Transatlantic Review* (ANDERSON, 1998, p.113). O escritor inglês Ford Madox Ford (1873-1939) era o seu editor e foi, inclusive, quem sugeriu o título *Work in progress*.

Ezra Pound (1885-1972) abançou críticas desde os últimos capítulos de *Ulysses* publicados periodicamente e, quando consultado a respeito de *Finnegans wake*, respondeu a Joyce que lhe restava apenas desejar sucesso. Em sua célebre afirmação, não mediu palavras: “Nada até onde eu possa ver, nada sem visão divina ou uma nova cura da gonorreia valerá possivelmente a peripatetização circunambiente” (ELLMANN, 1989, p. 721)¹⁷. Pound já havia elogiado Joyce copiosamente a seus colegas literatos Yeats e George Moore, havendo enorme contraste entre suas críticas e seu entusiasmo anterior: “considero Joyce um bom poeta e, sem exceção, o melhor dos jovens prosadores” (ELLMANN *apud* DENNING, 1997, p. 10).

Entre as mais importantes está a relação entre James Joyce e o então jovem escritor Samuel Beckett. Apesar de conterrâneos, conheceram-se em Paris. Em meio aos problemas de visão de Joyce e suas diversas cirurgias nos olhos, Beckett acompanhou parte do processo de escrita de *Finnegans wake* e foi um dos que ajudaram a transcrever trechos ditados pelo autor. Foi provavelmente um dos primeiros, como supracitado, a notar a dificuldade dos leitores do texto joyciano de se despirem das tradicionais expectativas de compreensão textual. Afinal, como seria possível ler uma obra tão distinta à luz de critérios que não são os que ela comporta, como encaixá-la em uma tradição narrativa com a qual a obra não estava — porque não foi escrita para estar — em total consonância?

¹⁷ Na tradução de Lya Luft da biografia escrita por Richard Ellmann. A citação em inglês consta também em Read, 1970: “*Nothing short of divine vision or a new cure for the clapp [sic] can possibly be worth all that circumambient peripherisation*” (READ, 1970, p. 228).

A leitura de *Finnegans wake* exige, em primeiro lugar, desvencilhar-se da busca pela decodificação fundamentada no acúmulo de informações objetivas, presas a instâncias narrativas fixas e precisas. Em se tratando de acompanhar uma jornada composta por personagens, tempo, espaço e narradores bem definidos, toda expectativa será frustrada. Propomos discutir o que há de peculiar nessa postura perante o ato de leitura e apontar a coexistência ambivalente da importância da leitura individual e de uma leitura, de certa forma, coletiva, em diálogo com outras pessoas que comentem, analisem, critiquem e traduzam *Finnegans wake*.

0.4. O chamado à leitura colaborativa

Entre as primeiras publicações que visavam oferecer suporte à leitura da obra (e que possuem, portanto, enfoque mais didático) estão *A Skeleton key to Finnegans wake* (1944; 2013), escrito por Joseph Campbell e Henry Morton Robinson; *A shorter Finnegans wake* (1967), de Anthony Burgess¹⁸; *A reader's guide to Finnegans wake* (1969), do norte-americano William York Tindall¹⁹; e *Finnegans wake: a plot summary* (1986), de John Gordon. Com sua organização minimalista, *Annotations to Finnegans wake* (2016), já em sua quarta edição, é excelente fonte de referências. Entre publicações mais recentes, há *Joyce's Kaleidoscope: an invitation to Finnegans wake* (2007), de Philip Kitcher, e *A Guide Through Finnegans wake* (2010), de Edmund Lloyd Epstein. Seguindo organização de dicionário, *A Finnegans wake lexitionary* (2011), de Bill Cole Cliett, é uma das tentativas mais didáticas.

Os títulos são semelhantes no que tange à intenção explícita de convidar leitoras e leitores a percorrer *Finnegans wake*. Não é apenas a existência de guias, glossários e volumes de anotações, porém, que comprova a natureza coletiva ou colaborativa da leitura estimulada pela obra de Joyce. Em uma excelente maneira de abrir seu livro sobre *Wake*, Edmund Lloyd Epstein diz:

¹⁸ Burgess publicou, ainda, *Here Comes Everybody: an introduction to James Joyce for the ordinary reader* (1965), pela própria Faber and Faber, e *Joysprick: an introduction to the language of James Joyce* (1973).

¹⁹ Essa publicação sucedeu seu guia para a obra de Joyce como um todo, de nome semelhante, *A reader's guide to James Joyce* (1955).

I have discovered two things: that once you get into Joyce, you do not get out of Joyce, and that reading Joyce is a collective matter — all Joyceans are engaged in a mutual enterprise of exploring the creations of James Joyce. [...] I began by trying to go on my own. However, I soon discovered that I had to read Joyce in the company of all other Joyceans. [...] I dedicate this book to all Joyceans in the world, past, present, and future. (EPSTEIN, 2009, epígrafe)²⁰

Essa natureza coletiva ou colaborativa incitada na leitura da obra de James Joyce e, em especial, de *Finnegans wake* definitivamente não foi percebida somente nos anos 2000. Em sua introdução, William York Tindall alerta (e provoca): “*After all, what authority on the Wake knows half of it? Which half is the critical question*” (TINDALL, 1969, pp. 25-26)²¹. Tindall não diz isso para se isentar de possíveis lacunas, mas sim para alertar que *Wake* informa-nos e desinforma-nos, frequentemente negando o que declara e afirmando o que negou. Tindall não quer dizer (suponho) que exista uma metade equivocada e uma correta a se desvendar. Ao contrário, creio que se refira à necessidade de que leituras diferentes se complementem, por dificilmente coincidirem.

Toda potencialidade humorística cresce quando compartilhada. Ainda em sua introdução, Tindall afirma que podemos nos contentar com chamar *Finnegans wake* de um livro muito engraçado (TINDALL, 1969, p. 20)²². Ao escritor Jacques Mercanton (1910-1996), Joyce teria dito ser nada além de “um palhaço irlandês, um grande piadista do universo”, assim como, ao responder Terence White Gervais (1913-1968) a respeito de *Finnegans wake* ser um texto de diferentes níveis de significado, disse: “Não, não. É feito para fazer você rir” (ELLMANN, 1989, p. 865). Não é que Joyce negasse a possibilidade de haver ali diferentes níveis de significado; trata-se de destacar a intenção humorística, em vez de enfatizar um eruditismo proibitivo.

²⁰ “Descobri duas coisas: que, uma vez envolvido com Joyce, você jamais o deixa, e que ler Joyce é uma questão coletiva — todos os joycianos estão engajados em um cometimento mútuo de explorar as criações de James Joyce. [...] Logo descobri que eu tinha de ler Joyce na companhia de todos os outros joycianos. [...] Dedico este livro a todos os joycianos do mundo, anteriores, atuais e futuros.”

²¹ “Afim de contas, qual autoridade no *Wake* conhece sequer metade dele? Qual metade é a questão crítica.”

²² “*Surely, the Wake abounds in farcical materials [...]. But farce is a category of drama, and, except from dream maybe, the Wake evades categories. [...] distrusting categories as I distrust earnestness, I content myself with calling the Wake a very funny book.*”

O intuito ao indicar algumas das controvérsias que acompanham *Finnegans wake* desde sua gênese foi precisamente o de registrar a necessidade de se superar a visão antiquada de ininteligibilidade da obra, bem como a noção equivocada de que ela seria um apanhado de trocadilhos desarticulados e jogos fonéticos vãos. Uma forma de superar esses rótulos talvez seja, justamente, por meio de um engajamento colaborativo que incentive a leitura. *Finnegans wake* certamente possibilita uma empreitada peculiar a quem quer que se habilite a percorrer suas páginas. Quando ninguém se habilita, é como se elas não existissem.

Ressalte-se que a leitura coletiva ou colaborativa se diferencia do caráter coletivo inerente à recepção de qualquer obra, pois se baseia em um estímulo à troca acima do comum, como Epstein expressou. Soma-se a isso o potencial de desdobramentos que relativiza o fim da leitura, o que abordarei adiante. O tempo linear é colocado em questão, assim como já sugere o título da obra de Joyce, unindo fim e início em referência à canção popular irlandesa que narra o velório de alguém que cai, morre, levanta-se e revive²³.

0.5. Desenvolvimento da tese

O trabalho aqui desenvolvido parte do texto literário como fonte de ideias a respeito do tempo sem que isso implique atribuir a Joyce um lugar de filósofo ou de teórico *per se*. Como autor de literatura, Joyce tematizou o tempo e ideias correlacionadas em sua obra sem que suas conjecturas e reflexões se sobrepusessem ao projeto literário. Tal princípio vai ao encontro do que afirma também o filósofo Philip Kitcher, leitor de Joyce, a respeito da possibilidade de que a literatura seja fonte de teoria literária e de filosofia:

Wagner and Joyce do not argue. They do not even present precisely-articulated theses about the worth and value of human lives. Nevertheless, they do philosophy, real philosophy that can lead listeners and readers to improved perspectives on a (if not the) central philosophical question. The philosophy lies in the showing. Instead of a rigorously-connected sequence of clear and precise declarative sentences, we are offered a rich

²³ “Finnegan’s wake”, com apóstrofe, é o título de uma canção tradicional irlandesa que narra a súbita morte e a inusitada ressurreição de um pedreiro chamado Tim Finnegan. Bêbado, Tim cai de uma escada. Em seu velório, revive após derrubarem uísque no caixão aberto ou, em variações da canção, após ser beijado por uma moça com resquício do álcool em seus lábios.

delineation of possibilities — accompanied by a tacit injunction: Consider this. (KITCHER, 2013, p. 26)²⁴

O que afirmo nesta tese é que *Finnegans wake* abriga o ápice das reflexões de James Joyce a respeito do tempo, tanto em proporções cósmicas quanto humanas. Esclareço de antemão que, com essa perspectiva, não pretendo negar nem diminuir o caráter literário da obra, tampouco questiono o papel de Joyce como alguém que produziu literatura. Joyce não expôs uma teoria sistematizada, não argumentou nem explanou o tempo como conceito e tampouco deixou de lado ou diminuiu a essência metafórica do texto. A leitura de *Finnegans wake*, mesmo que centrada nas ideias joycianas a respeito do tempo, deve ser, portanto, a leitura de um texto literário, não de um tratado filosófico.

O corolário que temos aqui é a inevitável ambivalência da leitura. Ao mesmo tempo que identificamos ideias de caráter filosófico no texto de Joyce, como endossado por Kitcher (2013), não estamos, por outro lado, diante de um texto organizado com o intuito de expor ideias objetivamente. Afinal, clareza é o oposto do que vem à mente quando se pensa em *Finnegans wake* — ainda que a precisão, na busca por *les mots justes*, definitivamente o seja, como se espera de escritores dedicados (e obsessivos) como ele. Joyce pode ter escolhido palavras minuciosamente, bem como decidido com exatidão como elaborar os neologismos de maneira que evocassem exatamente o que ele desejava²⁵. Qualquer compromisso com teoria ou filosofia, porém, não prevalece: o interesse filosófico subjugou-se ao literário — este, sim, primordial. Essa ambivalência inerente ao ato de leitura coabita um só ato possível, uma vez que não podemos realizar uma leitura separada da outra. Lê-se, a um só tempo, literatura e uma reflexão de fundo filosófico.

²⁴ “Wagner e Joyce não argumentam. Eles sequer apresentam teses articuladas com precisão sobre a importância e o valor das vidas humanas. Contudo, eles fazem filosofia, filosofia de verdade que pode levar as ouvintes e leitoras a perspectivas melhoradas sobre uma (se não a) questão filosófica central. A filosofia reside no mostrar. Em vez de uma sequência rigorosamente conectada de sentenças declarativas precisas e claras, nos é oferecida uma delimitação rica de possibilidades — acompanhada de uma injunção tácita: considere isto.”

²⁵ “Toda evidência indica que Joyce percorreu seu caderno muitas vezes buscando a palavra exata, frase ou ideia de que precisava para expandir e dar forma aos primeiros rascunhos de *Wake*. Joyce normalmente trabalhava de maneira extremamente metódica” [“*All the evidence indicates that Joyce went through his notebook many times in search of the exact word, phrase, or idea that he needed to expand and shape the first drafts of the Wake. Joyce was usually an extremely methodical worker*”] (CONNOLLY, 1961, p. x-xi)

Quanto à estrutura da tese, divide-se em quatro capítulos, de forma que cada um deles aborde um dos quatro livros de *Finnegans wake*. A predominância da discussão a respeito de cada livro em cada um dos capítulos do desenvolvimento não impede, contudo, que os outros três também possam ser referenciados quando pertinente. Todos os capítulos são iniciados pela discussão do respectivo livro, a fim de fornecer, também, um panorama ordenado, que facilite o acompanhamento das citações e das ideias discutidas.

O capítulo I se divide em duas partes. Na primeira delas, discorro a respeito dos primeiros oito capítulos de *Finnegans wake*, que compõem o livro I. Delineio a interdependência dos conceitos de tempo e espaço e faço uma objeção à visão de Edmund Lloyd Epstein (2010) a respeito do primeiro livro de *Finnegans wake*, segundo a qual não haveria ainda a instância temporal. São abordadas, também, biografia e a historiografia como aspectos temporais que Joyce tematiza (e ironiza). Ambas constituem mecanismos de manutenção do tempo passado por meio de registros. Afirmo, também, que o ato de nomear se configura como outro recurso de perpetuação no tempo. O fato de que *Finnegans wake* não apresenta nomeações fixas é outro indicativo da abordagem de Joyce, que mantém o tempo como algo impossível de ser controlado.

Na segunda parte do primeiro capítulo, desenvolvo a questão da leitura como ato intencional, cujo aspecto basilar é o desenrolar dessa ação no tempo. A ideia não é apenas descrever o ato de leitura e listar as suas características, mas principalmente propor uma reflexão teórica a respeito das implicações delas no acesso à literatura. Apresento algumas considerações de Walter Benjamin quando discorro a respeito de um peso de presença que o ato de leitura confere à literatura.

No segundo capítulo, discorro a respeito dos quatro capítulos que compõem o livro II de *Finnegans wake*. A ideia de anacronismo de Emmanuel Levinas em *Autrement qu'être* é trazida como possível aporte teórico para a compreensão do tempo. Dou continuidade à discussão a respeito da perspectiva de Epstein (2010) a respeito de tempo e espaço em *Wake*. Na segunda parte do capítulo, discorro a respeito da primazia do presente que é percebida na história das ideias a respeito do tempo e que parece embasar, ainda que indiretamente, a visão de Epstein. Na terceira parte, cito apontamentos a respeito da presença, na literatura, de uma visão similar à de Albert Einstein a respeito do

espaço-tempo, como Umberto Eco já havia referenciado em sua *Obra aberta* (1960). Desenvolvo a ideia de multiplicidade de significados em sincronia e o porquê de isso virtualmente engendrar ramificações temporais no texto de *Finnegans wake*. Isso se relaciona, por exemplo, ao fato de que as personagens em *Wake* são mutáveis justamente porque são meros elementos na abordagem do verdadeiro tema que subjaz — a efemeridade.

No terceiro capítulo, discorro a respeito dos quatro capítulos do livro III de *Finnegans wake*, a respeito dos quais pontuo o caráter efêmero das personagens e suas metamorfoses, em especial as relacionadas a Shaun, personagem que ocupa lugar central nessa porção da obra. Essa efemeridade é demonstrada em ciclos de morte e ressurgimento, de modo que Shaun jamais surge o mesmo e, mais uma vez, a nomeação marca esse processo de alomorfia.

Proponho, em seguida, o conceito de destino da narrativa, que não trata de um ponto conclusivo ao qual se espera chegar por meio da leitura, mas sim do bem-sucedido desenvolvimento da problemática do texto. Com essa ideia, intento explanar uma compreensão do ato de leitura de obras literárias que não pretende buscar respostas, mas delinear questões.

Centralizo, em seguida, a investigação da memória como proeminente aspecto temporal. A inconfiabilidade das vozes narrativas de *Finnegans wake* se configura como um potente mecanismo de problematização do ato de recordar. Assim, a um só tempo, Joyce põe em questão a lembrança, a narrativa e a confiabilidade dos discursos de quaisquer naturezas. *Finnegans wake* questiona a confiabilidade da narrativa, seja histórica, religiosa ou literária, o que nos leva à discussão da inconfiabilidade da memória. Lembranças são desintegrativas e passíveis de modificação e de distorção, sempre sob o risco de sofrer interferência de fatores alheios à nossa intencionalidade. A progressão do tempo implica seu necessário esfacelamento.

No quarto e último capítulo, discorro a respeito do livro IV de *Finnegans wake*, ao qual se atribui o movimento de *ricorso*, no termo da filosofia de Giambattista Vico. Em seguida, acrescentam-se ao *corpus* da tese dois contos de Jorge Luis Borges (1899-1986) e um romance de Simone de Beauvoir (1908-1986), comparando a tematização do tempo como é executada pelos três autores.

Em *Tous les hommes sont mortels* (1940), Simone de Beauvoir trata do tempo como tema a partir da finitude, o que de certa maneira se assemelha ao que faz Joyce. Ela enfatiza, porém, a perspectiva existencialista da angústia da consciência da morte como fator determinante da vivência humana individual. Joyce, por outro lado, não explicita especificamente esse fator e se concentra em tecer uma visão macroscópica da seta do tempo, abarcando a passagem de gerações e os desdobramentos cíclicos de sua inevitável passagem, avançando ao tempo posterior e também ao anterior à morte. O escopo de Joyce, portanto, é claramente mais amplo, e o texto produzido pelo autor precisa ser mais vago, em certo sentido, para cumprir o seu objetivo de manter intacto o caráter inabarcável do tempo e a impossibilidade de sua compreensão como experiência humana de consciência da mortalidade.

Jorge Luis Borges faz especulações teóricas a respeito do tempo em diversos textos, dentre os quais destaco “A biblioteca de Babel” e “O jardim de veredas que se bifurcam”, dois contos reunidos em *Ficções* (1944). Em ambos os casos, Borges parte da abordagem da infinitude. Ao contrário de partir da infinitude para reiterar a mortalidade, porém, como faz Simone de Beauvoir, de quem trato em seguida, Borges nega a passagem do tempo ao considerar possível abstrair limites espaço-temporais. Com essas análises, tenciono abordar formas distintas de tratamento dos recursos temporais do texto literário e de ideias filosóficas a respeito do tempo.

Sigo para os arremates, por fim, de minhas conclusões acerca do tempo da leitura da obra literária — sempre a partir de minha leitura de *Finnegans wake*, mas tendo em vista a literatura de modo geral, o que se deve também ao fato de que a leitura como ato é considerada, aqui, de maneira generalizada. Em resumo, o que proponho nesta tese é que a leitura reflete, de certa forma, a cadência do tempo da vida humana: um tempo regido pela direção exclusivamente progressiva, mas permeado por rastros e reminiscências do que se foi e por expectativas a respeito do que ainda não se deu.

A tradução dos trechos de *Finnegans wake* citados na tese consta apenas para auxiliar a sua leitura. A única tradução integral da obra para o português é a de Donald Schüler e, portanto, é ela a fonte de todas as citações traduzidas de *Finnegans wake*, exceto quando explicitado de outro modo. O texto traduzido certamente apresenta inúmeros aspectos profícuos e liames

interpretativos que poderiam ser comentados, abordados e desenvolvidos, mas esse debruçar-se sobre os pormenores tradutórios não constitui o escopo desta tese. Em alguns trechos, pontualmente, comento aspectos da tradução que se façam pertinentes, mas esta pesquisa, em sua totalidade, foi primordialmente desenvolvida com base no texto de Joyce em inglês, e a tradução aparece aqui como acréscimo, não como tema, nem como *corpus*.

Em geral, as edições de *Finnegans wake* seguem a mesma paginação e diagramação, e muitas incluem a numeração das linhas. Por isso, convencionou-se citar essa obra no formato (FW, página.linha). O mesmo vale para todas as citações de *Annotations to Finnegans wake*, de Roland McHugh (2016), que usa a mesma disposição de palavras encontrada nas páginas de *Wake*, o que dispensa a repetição da referência. Alguns dos principais guias de leitura são citados, sempre a fim de apontar diferentes pontos de vista a respeito de certos aspectos do livro. Havendo pontos de concordância e de discordância em relação à minha leitura, não haverá adesão completa a nenhum deles. O intuito de trazê-los é colocá-los em diálogo.

Existem duas maneiras de se referir aos capítulos de *Finnegans wake*. Uma delas é a numeração contínua, totalizando dezessete capítulos. Essa é a forma adotada, por exemplo, por William York Tindall (1969) e por Schüller em sua tradução, publicada em cinco volumes (2002; 2003; 2003; 2004; 2004). A outra maneira de fazê-lo é reiniciar a numeração dos capítulos a cada livro, de forma que haja capítulos numerados de 1 a 8 no livro I; capítulos de 1 a 4 no livro II; capítulos 1 a 4 no livro III e, havendo um capítulo único no último livro, ele é chamado apenas de livro IV. Essa é a forma adotada, por exemplo, por Gordon (1986), Kitcher (2007), Epstein (2010) e Rosenbloom (2016) e pela qual opto nesta tese. A fim de evitar confundir capítulos distintos nomeados pelo mesmo algarismo, minha maneira de me referir a um capítulo será sempre no modelo capítulo (arábico)/livro (romano), ou seja, 1/I se refere ao capítulo 1 do livro I e assim por diante.

É senso comum dizer que *Ulysses* é o livro do dia e *Wake*, o da noite. O caráter noturno e onírico de *Finnegans wake* se revela na linguagem permeada por ambiguidades e sequências aparentemente incoerentes. Nas palavras de James Joyce, “É natural que as coisas não fossem tão claras à noite, não é assim?” (ELLMANN, 1989, p. 729). A noite é, portanto, a única certeza tempo-

ral, ainda que sirva mais a cumprir um aspecto simbólico do que à medição do tempo. É possível afirmar que narrativas profundamente fragmentadas se desenvolvem e se imiscuem entre o pôr do sol e o alvorecer, em torno dos membros de uma família, que se desdobram em inúmeras outras figuras; não é possível, entretanto, reduzir *Finnegans wake* a essa linha narrativa. Diferentes possibilidades espaço-temporais — opção de nomenclatura que será explicada no desenvolvimento — se entrecruzam e se sobrepõem.

O que é certo é que, em *Finnegans wake*, caminha-se pelo escuro e tudo o que se consegue enxergar é opaco, assim como só se conhece aquilo de que se vê nada além da silhueta. Isso permite que os elementos comportem diferentes variações e versões de si mesmos. Tudo é identificado em penumbra, sem traços determinantes de identidades. Esse conjunto remete à nebulosidade decorrente da impossibilidade de enxergarmos além do tempo presente, mesmo quando esse presente está contaminado por elementos de outros tempos. Estamos presas à ambivalência de que o ato de leitura se dá no presente ao mesmo tempo que o texto funde e apresenta inúmeras possibilidades. É o que chamo de multiplicidade em sincronia.

Qualquer tentativa de captação do tempo em vasta amplitude recai, fatalmente, na dificuldade de visão, pois o excesso enfraquece os detalhes. Identidades não se mantêm para além do instante, pois é no aqui-agora que elas podem se manter unas. Não se pode ver com clareza uma amplitude de tempo que abarque muito além do que é atual; uma amplitude que abarque, portanto, o tempo que não está no aqui-agora. Passado e futuro, em *Finnegans wake*, estão sempre atados ao presente de maneira a contaminá-lo e mesmo fundir-se a ele. Em *Wake*, portanto, passado e futuro não são definições conceitualmente negativas, isto é, definidas a partir daquilo que não é mais e daquilo que não é ainda. Nem mesmo a certeza temporal da noite faz o percurso menos nebuloso. Não se estabelece uma finalização ao texto, o que é nada além de mais uma razão para (re)lê-lo. Nas palavras de Donald Schüler, “Descobrir Joyce será sempre aventura de cada um” (2004, p. 25).

Capítulo I —
Tempo da leitura

*“É a madrugada e a noite que rolam sobre os telhados
do poema. [...] A manhã começa a colocar o poema na parte
mais límpida da vida. [...] A manhã começa a dispersar o poema na luz incontida
do mundo.”*

Herberto Helder¹

¹ 2016, p. 40.

I.1. Livro I: espaço sem tempo?

Capítulo 1/I: embarque e arranque

Amanhece em Dublin. Inicia-se, em minúscula, com a palavra *riverrun* (“rolarriuanna”, na tradução de Donaldo Schüler²). Nas palavras de Margot Norris, a sentença sinuosa inicial insere o texto, figurativamente e tematicamente, em meio à corrente do rio — *midstream* (NORRIS, 2012, p. 149). Nada está acontecendo ainda exceto pelo fluir do rio, que se movimenta em direção ao oeste, isto é, na direção contrária à das águas que fluem para o mar, segundo notou Edmund Lloyd Epstein (2010, p. 25). Em vez de a ausência de acontecimentos apontar para uma ausência de demarcação temporal, o fluir do rio pelo espaço já simboliza, por si só, o fluir do tempo. Todo deslocamento se dá nos dois eixos, espacial e temporal, simultaneamente, e o movimento é marcado já na primeira palavra de *Finnegans wake*.

No famigerado guia *A Skeleton Key to Finnegans wake: unlocking James Joyce's masterwork*, Joseph Campbell e Henry Morton Robinson afirmam, a respeito da palavra *riverrun*, que ela consiste em “*more than a clue to the circling plan of Finnegans wake; it characterizes the essence of the book itself. [...] both space and time are fluid; meanings, characters, and vocabulary deliquesce in constant fluxion*” (CAMPBELL & ROBINSON, 2013, p. 23)³. Quanto à primeira parte, não há dúvidas de que o termo *riverrun* seja essencial: *Wake* trata de fluxos, afinal, de mudanças, sendo a figura do rio tão central — geograficamente, emoldurando todo o cenário onde se dão as cenas com a família Porter, e simbolicamente, sendo Anna Livia, a *life giver*, tal como a água é essencial a toda vida. O que significa precisamente, porém, dizer que o tempo e o espaço são fluidos?

² Até agora a única publicação integral de *Finnegans wake* em português, estará sempre citada entre parênteses a tradução de Donaldo Schüler (2004), exceto quando indicado de outra forma. Nela, é mantida a mesma exata paginação que se convencionou para *Wake*, bem como a mesma disposição das palavras nas linhas, dispensando a necessidade de repetir as indicações de página e linha.

³ “[*riverrun*] é mais do que uma pista do plano circular de *Finnegans wake*; caracteriza a essência do próprio livro”, pois nele “tempo e espaço são fluidos; significados, personagens, e vocabulário derretem-se em constante fluxo.”

Campbell e Robinson não explicam em pormenores essa afirmação — afinal, em seu escopo, tratam do panorama da obra, não de aspectos teóricos específicos. De certa forma, tempo e espaço serem fluidos em *Finnegans wake* é uma afirmação bastante segura de se fazer, sendo uma maneira abrangente de afirmar que não são categorias estáveis. Como Samuel Beckett já havia alertado em 1929, “*The danger is the neatness of identifications*” (BECKETT, 1929; 1972, p. 3)⁴, frase que abre seu texto na coletânea *Our exagmination round his factification for incamination of Work in progress*. Se personagens de diferentes épocas e de diferentes espaços se sobrepõem — de diversas maneiras — por toda a obra, é evidente que tampouco poderia haver categorias delimitadas para tempo e espaço.

Isso não deve nos levar a consentir, porém, que a escolha pela palavra “fluidez” seja suficiente para descrever essa falta de categorias estáveis. É bem verdade que o termo “fluido” tem a vantagem de ser um adjetivo de imediata relação com correnteza e, por isso, esse termo não é, de forma alguma, inadequado para se falar de *Finnegans wake*. O que ocorre, porém, é que há uma grave insuficiência nessa definição: dando a entender que algo flui sem obstáculos nem interrupções, ela exclui os rompimentos inerentes ao texto de *Finnegans wake* tanto quanto a sua aparente fluidez.

Não podemos nos esquecer, afinal, de que há uma dezena de trovões espalhados por toda a obra que, mais do que meras onomatopeias, formam-se de palavras de diversos idiomas condensadas em um estrondo. Todos esses trovões engendram ruptura e marcam mudança de rumo na narrativa, além das outras fragmentações não anunciadas explicitamente por um trovão. Tampouco podemos nos esquecer do papel central da queda, ela mesma outra espécie de rompimento. “Fluir” sugere correr sem óbice, seguir um rumo naturalmente, deslizar; não elimina a possibilidade de interrupções e curvas, porém tampouco a inclui. Simplesmente caracterizar algo como “fluido” não sugere desvios, nem transbordamento e excesso.

Se *Finnegans wake* for entendido como um sonho, pode-se dizer que nele o tempo e o espaço são, simplesmente, fluidos. Estariam sujeitos, afinal, à fluidez da mente do sonhador — da qual dificilmente podemos falar sem metá-

⁴ “O perigo é a nitidez de identificações.”

foras: ela vaga, perambula por memórias involuntárias, percorre pensamentos e viaja pelo universo onírico. Essa seria uma definição suficiente para designar tempo e espaço em constante modificação, transformando-se em novos tempos e espaços criados mentalmente, jamais estáveis. Nós, leitoras, estaríamos assistindo a esse sonho, a essa produção mental da personagem que conhecemos enquanto não há lucidez. Schüler, por outro lado, levanta a hipótese que não estejamos efetivamente assistindo a um sonho, mas sim lendo o relato de um sonho. Em vez de considerar que *Wake* seria uma racionalização do absurdo, porém, é mais conveniente vê-lo como desmonte de qualquer relato, desviando da lógica narrativa.

Na leitura, não se ocupa, porém, lugar de espectadora passiva. No momento em que se lê, o espaço-tempo de qualquer narrativa ou lembrança da mente do sonhador se misturaria às nossas próprias referências, tornando impossível o acesso puro à mente de qualquer pessoa — melhor dizendo, a qualquer texto. Além disso, se há sonho, é preciso que haja sonhador. A hipótese mais aceita é a de que seja HCE, mas também se considera a possibilidade de que seja o pai do autor, John Joyce (GORDON, 1986, p. 91). Opto, porém, por cogitar que nós acessamos a mente das personagens de toda a família, de diferentes formas e em diferentes momentos. Como as vozes se confundem e se entrecruzam, não é possível (e talvez nem mesmo necessário) determinar a fonte de nenhuma delas.

Em *Ulysses*, já havia se concretizado a invasão da narrativa pela linguagem mental, subjetiva, de diferentes personagens, convivendo sem previsibilidade nas mudanças de um para outro. Tem-se o famoso monólogo de Molly Bloom como uma parte do livro em que se sabe ser Molly a conduzir o texto. Pensamentos cotidianos se misturam a memórias involuntárias. O turbilhão de anseios e rumações prescinde de pontuação. A narrativa é suspensa para que estejamos, exclusivamente, entregues aos pensamentos de Molly, até o fim do livro — que se encerra em suspensão de frase, já se aproximando de *Finnegans wake*. Em *A Portrait of the Artist as a Young Man*, a linguagem literária opera sempre na perspectiva da personagem, evoluindo de acordo com a linguagem de Stephen, de bebê a rapaz.

Ulysses e *Finnegans wake* são impregnados por vozes mentais a todo o tempo e se assemelham também na mudança drástica de estilos a cada seção.

A porção final de *Wake*, o monólogo de Anna Livia Plurabelle, é considerada uma continuidade da técnica como fora executada no romance imediatamente anterior. Nele, estamos entregues ao que pensa Anna Livia, ao seu fluxo de pensamentos, enquanto seu marido dorme, como no caso de Molly. No livro imediatamente anterior ao do monólogo, aliás, em 2/III, podemos identificar uma rápida aparição de Leopold Bloom: “*lightbreakfastbringer*” (FW, 473.23)⁵. A semelhança entre os monólogos de Anna Livia e de Molly Bloom é imediata, ambos sendo preenchidos pela personagem feminina central somente no fim do livro — como que em um esforço final de Joyce para adentrar essas mentes, ambas espelhadas em sua esposa, Nora. Virem por último e se destacarem do restante do texto, nos dois casos, aponta também para o peso de ambas as figuras.

Seria mais preciso, porém, afirmar que o texto de *Finnegans wake*, de maneira geral, seja a continuidade de toda a obra de James Joyce, não apenas de *Ulysses*. É natural que as maiores semelhanças entre os métodos de escrita estejam mais aparentes no romance que o sucedeu, especialmente considerando a proximidade cronológica. Já havia a tendência, porém, de Joyce refletir a respeito da passagem do tempo, ao menos em sua prosa e, em especial, em seus romances. Essa meditação a respeito do tempo poderia, portanto, unir essas três obras, ainda que o tema tenha se imposto como central na terceira delas. Além disso, também diferencia *Finnegans wake* o fato de que cada uma corresponde a uma fase da vida e *Wake*, por vir por último, abarca, além da fase final, infância, juventude e vida adulta.

Dubléden

Logo em seguida, outra expressão reitera a síntese de tempo e espaço — “*past Eve and Adams*” (FW, 3.1), que Schüler reposiciona ao traduzir para “e passa por Nossenhora d’Ohmem’s”. O próprio tradutor aponta, em suas notas, a opção de Philippe Lavergne ao escrever “*pass’ notre Adam*” na tradução de *Wake* para o francês, escolha que torna concisa a presença feminina na sono-

⁵ “[...] lucifarto eraz”

ridade de Notre Dame. A escolha de Schüler também desloca a ação, saindo da Irlanda, no caso, para o Brasil, pois isso “não contradiz a intenção universalizadora de Joyce”, justificando-se pelo fato de que “os topônimos modificados perdem rigor denotativo” (SCHÜLER, 2004a, p. 92).

O texto de Joyce por si só já executa o deslocamento de espaço — que é sempre um deslocamento espaço-temporal — ao sintetizar referências que apontam direções distintas. Eva e Adão, nessa ordem, evocam simultaneamente o Gênesis e a contemporaneidade: percorrendo o rio Liffey, somos geograficamente localizadas na baía de Dublin, onde há igreja nomeada em homenagem às primeiras criaturas humanas bíblicas. Para William York Tindall (1970), unem-se o tempo de Éden e o de Dublin.

Por outro lado, para Edmund Lloyd Epstein (2010), não há tempo nem no primeiro, nem no último livro, que se dariam exclusivamente no espaço. Dessa forma, a união seria, exclusivamente, entre Dublin e Éden como lugares que só poderiam ser entendidos, portanto, como dois espaços estáticos. Fundir-se-iam os locais, não os tempos. Prescindo, porém, dessa divisão, e opto por espaço-tempo unidos, porque a presença do primeiro implica a do segundo, bem como a modificação de um sempre altera o outro — e assim os apresenta Joyce.

Em parte, podemos conceder que Epstein tenha certa razão, no caso de entender o tempo estritamente como instância narrativa, emergindo textualmente nos elementos marcadores da ordem de ações executadas por personagens. É bem verdade que não estamos lendo fatos narrativos se desenrolando em sucessão. Sob esse ponto de vista, temos, nesse início, uma descrição pura, sem dramatização, para usar o termo de Epstein. Ainda assim, é necessário comermos apontando a seguinte ressalva: apesar de não haver narrativa propriamente dita nessa Dublin-Éden, o espaço não é descrito de maneira estática.

Já de partida, as águas do rio Liffey *fluem*, o que não só materializa a passagem do tempo como ainda representa uma das personagens — ALP, frequentemente chamada de Anna Livia Plurabelle. Não lemos uma descrição como se observássemos uma fotografia, pois, já no início de *Finnegans wake*, o mundo descrito não é uma imagem paralisada, como que fora da ordem de cronos. Tanto Dublin quanto Éden implicam tempos, não podendo resumir uma

conjuntura puramente espacial. Além disso, há movimento desde a primeira palavra, *riverrun*; desde o início, a leitora se vê obrigada a seguir um fluxo de circulação, percorrendo a baía como quem embarca assim que começa a ler, “*from swerve of shore to bend of bay*” (FW, 3.1-2)⁶. Todo deslocamento envolve, de uma só vez, tempo e espaço.

Após a partida, enumeram-se ações fragmentadas, à medida que o texto nos desvela os assuntos primordiais da obra, perenes em sua correnteza verbal. Dizem respeito, direta ou indiretamente, à família protagonista, cujo nome poderíamos fixar como Porter. Esse nome, como todo nome em *Finnegans wake*, não é fixo. A abordagem totalizante — que mira a humanidade e a natureza em detrimento do individual e do pontual — faz dos membros dessa família meros componentes da estrutura ficcional forjada por Joyce, similares, nesse sentido, a arquétipos. Privilegiam-se, assim, as figuras do homem e da mulher, generalizáveis como qualquer um e qualquer uma, em detrimento da figura de um homem ou de uma mulher específica.

Ao lado de ALP, HCE é personagem principal. Pode se chamar Earwicker, sintetizando também tempo e espaço (TINDALL, 1969, p. 65). Ambos se desdobram em seus filhos e em outras figuras diversas. O fato de que a obra não nos apresenta efetivamente às protagonistas alvitra que elas e suas especificidades não importem tanto quanto o grande quadro de espaços-tempos múltiplos em que estão inseridas e em que se desdobram em múltiplas personas.

Algo em especial já está acontecendo desde a primeira palavra e se desenrola, necessariamente, no tempo: a leitura. Por meio do ato de leitura, abrimos mão de atentar-nos ao nosso espaço-tempo materialmente presente para dar lugar a outro, ficcional e cognitivamente presente. O espaço-tempo da leitura é subordinado ao texto e com ele se desdobra, à medida que se persiste na tentativa dedicada de acompanhar o seu fluxo. Espaço e tempo também se mostram indissociáveis quanto à natureza do ato de leitura: mesmo que no texto não se determine tempo nem espaço em dados explícitos, delimita-se um espaço-tempo ficcional a partir do momento em que há texto ficcional — e a partir do momento em que o texto é lido.

⁶ “[...] roçando a praia, beirando ABahia [...]”

Mesmo observando fotografias estáticas — paisagens que parecem existir artificialmente fora do tempo —, modalidades espaciais pressupõem modalidades temporais necessariamente atreladas (ainda que não necessariamente conhecidas) e vice-versa. O texto não se apresenta integralmente de forma instantânea (como ocorre quando se observa, por exemplo, uma fotografia) e nem a despeito da atenção cognitiva (como quando se escuta música ou se enxerga um filme sem prestar atenção, isto é, sem atentamente se dedicar a assistir ao vídeo e a ouvir a música). Por essa razão, a leitura tem um desenrolar temporal intrínseco tão particular quanto os de atos de enunciação em interações humanas, que também incluem uma necessária dedicação cognitiva proposital que possibilite receber o estímulo.

O espaço-tempo ficcional da Dublin que estamos adentrando une-se ao espaço-tempo ficcional do Jardim do Éden (no esteio do que diz Tindall), assim como se une a outros, pelo mecanismo de sobreposição de signos linguísticos, empregado já desde a primeira linha. Não é possível misturar tempos sem contaminar espaços, nem é possível sobrepor espaços sem fundir tempos. Essa mescla acompanha o início do texto e é reiterada ao final da primeira página, quando um trovão marca a queda do homem (FW, 3.15). Tem-se a Queda do Homem bem como se tem a queda de Finnegan — personagem análogo ao patriarca Porter, como explicarei a seguir. Finnegan, provavelmente ébrio, cai de uma escada e sintetiza as inúmeras quedas de todos os homens.

Ao invés de considerar que haja apenas espaço e nenhum tempo nos capítulos do livro I, como compreende Epstein (2010, p. 7), o que ocorre é que, por enquanto, não estamos imersas em fragmentos de narrativa concernentes propriamente ao espaço-tempo da família Porter. Nossa leitura não habita seu espaço nem é regida por seu tempo ficcionais. Estamos sempre visitando, contudo, espaços-tempos correlatos, conhecendo a família protagonista de forma difusa, como que rondando, sondando o universo ao qual ela se integra e do qual agora, lendo, fazemos parte.

Esse processo inicial de conhecê-los sem efetivamente termos sido apresentadas a eles ocorre por meio da familiarização com seus antepassados e com figuras análogas, por refletirem seus arquétipos ou moldes. Nesses espaços-tempos, há, sim, narrativa se desenrolando no tempo; a sucessão dos fatos narrativos, porém, é repetidamente rompida para dar lugar a outros espa-

ços-tempos e a outras sucessões. Essas passagens de um espaço-tempo para outro não obedecem a regras nem têm padrões de transição. Nesse sentido, os espaços-tempos são algo fluidos, na medida em que o texto não está condenado a eles — e, portanto, não nos aprisiona em suas ambientações. Bem ao contrário: o texto de *Finnegans wake* abandona e retoma espaços-tempos de diferentes formas, levando-nos a percorrê-los sem que se possa antever até quando devem durar.

No segundo parágrafo da primeira página, enumeram-se seis ocorrências que são menos importantes em si do que a descrição concernente à temporalidade: ainda *não* estão para acontecer *de novo* (FW, 3.4-14). Ou seja, trata-se de acontecimentos que já ocorreram e devem ocorrer novamente, cujo retorno devemos ainda aguardar. Assim, mesmo que ainda não haja sucessão de fatos narrativos, de prontidão conhecemos temas e nomes que serão e que, presumimos, *já* foram *recorrentes* por todo o livro. Os movimentos para o passado e para o futuro são, portanto, descritos em concomitância. O livro nos aponta um passado, de forma a nos autorizar a supor que não teve início somente em sua primeira página. É presumível que, ao começar a ler, tenhamos adentrado uma embarcação já em movimento.

Para Joseph Campbell e Henry Morton Robinson, os quatro primeiros parágrafos são “*the suspended tick of time between a cycle just past and one about to begin*” (CAMPBELL; ROBINSON, 2013, p. 15)⁷, ligados à continuidade que se alastra após o (não-)fim do livro. Para esses dois autores, a partir do quinto parágrafo, diferente do que diz Epstein, o tempo já não é mais suspenso. O movimento da narrativa teria início com a vida, a queda e o velório do pedreiro Finnegan (CAMPBELL; ROBINSON, 2013, p. 16), que, em certa medida, como foi dito, corresponde ao patriarca da família Porter, HCE. Mas avancemos por partes.

As personagens centrais são algo difusas por se irradiarem em múltiplos símbolos e personas que povoam diferentes espaços-tempos. Toda a família Porter faz aparições — ainda que nebulosas — já na primeira página⁸. Os dois

⁷ “[...] o instante suspenso de tempo entre um ciclo que acaba de passar e um prestes a ter início.”

⁸ É possível identificar também membros da família Joyce, relação que não nos é necessária, mas interessante por incluir o mundo do autor no universo da obra, ratificando que seus ciclos temporais sejam atribuídos à humanidade como um todo.

filhos, Shem e Shaun, aparecem sob as alcunhas Jhem e Shen (FW, 3.13); a filha, Issy/Isobel/Isolda/Izzy, que se duplica quando se vê no espelho, está em *sosie sesthers* (“as tristes esthernes” FW, 3.12), que contém referência a Jonathan Swift, como explica Schüler (2004, p. 95); a matriarca Anna Livia, representada também pela sigla ALP, é aludida em *livvy* (“Livvydinha”, FW, 3.24), palavra ao fim da página; e o patriarca, Humphrey, representado pela sigla HCE, está já no primeiro parágrafo, em *Howth Castle and Environs* (“Howth Castelo Earredores”; FW, 3.3). As siglas se repetem sempre que há figura de alguma maneira análoga à personagem, seja sua antecessora ou sucessora (no sentido espaço-temporal de ascendência e descendência). HCE reaparece, por exemplo, na segunda página, como Haroun Childeric Eggeberth (FW, 4.32), em meio a alusões a vários de seus antepassados.

Figuras da literatura, da filosofia e da história fazem diversas aparições pontuais — e, dada a quantidade delas por toda a obra, só caberia listá-las amplamente se nos dedicássemos especificamente a isso, o que não é o caso. Entre elas, faz-se presente logo no começo, *en passant*, Giambattista Vico, em *vicus of recirculation* (FW, 3.2). O termo *recirculation* evidentemente alude à teoria viconiana do tempo, estando junto a *vicus*, que abarca, também, a via dublinense denominada Vico Road, situando-nos geograficamente (TINDALL, 1969, p. 30).

Figuras ficcionais também são abundantes pelo texto e, nesse início, fazem-se presentes o homem-ovo Humpty Dumpty (FW, 3.20)⁹ e o lendário rapaz apaixonado Tristrão (FW, 3.4), que eventualmente espelha os filhos Shem e Shaun, assim como sua amada Isolda será relacionada à garota Issy. A própria Alice de Lewis Carroll aparece rapidamente, tanto associada a ALP (FW, 4.28), esposa de HCE, quanto, por extensão, também a Issy. Todas as aparições sugerem temáticas e traços arquetípicos que se relacionam aos Porter (ou, inversamente, aos quais se relacionam os Porter).

As metamorfoses e sobreposições das personagens são, portanto, algo central em *Finnegans wake*, pois não ocorrem eventualmente, nem com uma ou outra personagem, mas com todas e o tempo todo. Joyce possivelmente

⁹ Personagem de uma canção popular infantil que remonta ao século XVII. Ficou conhecido também por sua aparição na obra de Lewis Carroll. Acredita-se que tenha sido baseado no rei Ricardo III (cuja corcunda poderia aproximá-lo de HCE), mas, considerando a discrepância cronológica e a falta de evidências dessa origem, é provável que seja apenas especulação.

teve como fonte diversas estruturas míticas— egípcia, celta, cristã — cujas influências aparecem também de outras maneiras por toda a obra. No caso das mulheres, a tripartição das deusas da mitologia celta certamente cumpre um papel, mas a Bíblia oferece a maioria dos paralelos, como se nota já na primeira linha de *Wake*. Northrop Frye diz que as figuras femininas da Bíblia podem ser divididas em dois grupos, o maternal e o conjugal, isto é, “figuras da mãe e figuras da noiva” (FRYE, 2006, p. 173). Não é de se estranhar, por conseguinte, que essas divisões, de maneira generalizada, influenciem Joyce. Esse molde patriarcal de ver o mundo, porém, não interessava a Joyce pelas implicações culturais difundidas a partir dele, nem por seus significados diversos para a sociedade moderna, mas meramente como estruturação. Por isso, as fontes eram diversificadas, e o que elas tinham de simétrico chamava a sua atenção. Baseando-se livremente nessas estruturas, *Wake* não ratifica papéis femininos antiquados: Anna Livia e Issy se desenrolam com mais profundidade do que tais categorias sugerem em princípio.

Como supracitado, o primeiro longo trovão (FW, 3.15-5), composto pela própria palavra em sete diferentes idiomas¹⁰, anuncia a primeira grande queda, remetendo-nos ao Éden, mas não se limitando a ele. A queda nos leva à queda da bolsa de 1929 enquanto sugere a imoralidade por “*a once wallstrait old parr*” (FW, 3.17) — um velho sujeito outrora muito correto, podemos inferir, agora não mais o é. Unem-se o seu pecado ao pecado original do Éden. Em vez de maçãs, laranjas aparecem caídas sobre a grama, compondo matizes da bandeira irlandesa (FW, 3.23) e remetendo aos *orangemen*¹¹, invasores cujos cadáveres povoam o subsolo do Phoenix Park, como relata Schüler (2004, p. 99). Alguma forma de coexistência tanto de falecidos quanto de vivos é perene.

O trecho seguinte sintetiza todo o espírito da obra, em que a morte e a queda são tão centrais quanto o recomeço: “*The oaks of ald now they lie in*

¹⁰ Segundo lista Bill Cole Cliett (2011, p. 57): japonês *kaminari*, italiano *tuono*, grego *Bronte* (βροντή), irlandês *tornach* (ou *toirneach*), sueco *åska*, francês *tonnerre*, latim *tonare*, português trovão e romeno antigo *tun*. Além disso, a aliteração e a repetição da sílaba *-on* fazem ressoar as palavras *hrom*, trovão em eslovaco e em tcheco, e *rpom*, em sérvio e em russo, também similar ao mesmo termo em búlgaro.

¹¹ A batalha de Boyne ocorreu no fim do século XVII e compõe o imaginário irlandês até os dias atuais. Com o apoio do parlamento inglês, William III (também conhecido como William of Orange) e sua esposa Mary tomaram o posto de rei e rainha da Inglaterra após a fuga de James II, pai da mais nova rainha. A fuga se deveu à conversão do monarca ao catolicismo em plena monarquia anglicana. Com o apoio do parlamento irlandês, James vai à Irlanda e tenta reconquistar a coroa, mas perde para as forças de William e volta a se exilar na França.

peat yet elms leap where asks lay. Phall if you but will, rise you must: and none so soon either shall the pharce for the nunce come to a setdown secular phoenish” (FW, 4.14-17)¹². Sugere-se que o pedreiro Finnegan descende do gigante mítico Fin McCool¹³, ao mesmo tempo que é antepassado de HCE; a linhagem da queda reverbera, portanto, muito além e aquém do Gênesis.

O pedreiro Finnegan, então, cai do alto de uma escada enquanto supostamente ergue um muro, bêbado (FW, 8-13). A queda é seguida por seu funeral, que atraiu pessoas diversas cujas risadas e soluços se misturam e até mesmo se assemelham (FW, 6-7). Guinness à cabeça, garrafa de whisky aos pés. Sua morte é dada como concreta: “*for he is noewhemoe. Finiche! Only a fadograph of a yestern scene*” (FW, 7.14-15)¹⁴. O termo “noewhemoe” (“nuncares-nenhures”, na tradução de Donald Schüler), além de trazer Noé (MCHUGH, 2016), ecoa *nevermore* transmutado em *nowhere [any]more*, unindo a nulidade do espaço à do tempo.

HCE é comparado a um salmão enlatado para viagem: “*Almost rubicund Salmosalar [...] he is smolten in our mist, woebecanned and packt away. So that meal’s dead off for summan*” (FW, 7.16-18)¹⁵. O salmão (*salmon; smolt*) se funde a um rei da Babilônia, Salmosalar (MCHUGH, 2016), e “tristenlatado” (*woebegone*) “fez as malas” (FW, 7.17-18), deixando a sua viúva ALP, aqui Anny Ruiny (FW, 7.25) ou Anna Rayiny (FW, 7.26). Sobrepõem-se Finn McCool e HCE: uma das inúmeras lendas a respeito da figura mitológica envolve a narrativa de McCool pescar um salmão por acreditar que o animal seria fonte de sabedoria.

O funeral se dissolve na paisagem, como que em *zoom out* (CAMPBELL; ROBINSON, 2013, p. 38), e assim se insinua a correlação entre o defunto e a região montanhosa Ben of Howth, na península de Howth Head

¹² “Carvelhos alderabantes outrora dormem agora em fofadubo, mas olmos brotam em leitos de cinza, Phallofalha se queres, reviver é que deves: e nunca tão cedo cessará a pharsa em nada sem que cíclica revenha fenixfinda.”

¹³ Há diversas grafias registradas: Fionn, Finn, Find; Mac Cumhaill, Mac Umaili; na infância, chama-se Demne. Apesar de central no derradeiro ciclo da mitologia irlandesa — o feniano, século III —, aparece também em algumas lendas escocesas sob o nome Fingal. Trata-se de figura heróica frequentemente retratada como um gigante e diretamente relacionada à geografia da Irlanda. Algumas das lendas se perpetuam ainda hoje em contos infantis e em canções (HIRT, 2010, p. 123).

¹⁴ “[...] pois está nuncares-nenhures. Finniche! Só uma fatuografia de uma cena heriada.”

¹⁵ “Qual rubicundo Salmão-salgado [...] esvai-se em nossas névoas, tristenlatado fez as malas. Assim este morto-repasto foi-se enfinn engolido.”

(em gaélico, Ceann Bhunn Éadair), em Dublin. É onde Bloom propõe casamento a Molly, como notaram também Campbell e Robinson (2013, p. 39) e, supostamente, onde Humphrey e Anna, HCE e ALP, teriam ido para um piquenique do qual as laranjas na grama em FW, 3.23 seriam indícios. Uma certa ênfase dada ao espaço, no que parcialmente concordo com Epstein (2010), é demonstrada nessas descrições que, desde a primeira linha, situam-nos geograficamente e constituem composições imagéticas. A essa ênfase dada ao espaço se adiciona, ainda, tom um tanto quanto professoral que eventualmente volta a ocupar o texto, às vezes mais similar ao de um guia turístico apontando tudo aquilo que devemos observar, como afirmou John Gordon (1986, p. 106).

Mesmo quando suas aparições são apenas sugestivas, não integrando a narrativa, conhecemos mais e mais o protagonista HCE ao perpassar diversas épocas, reconhecendo seus correspondentes de outros espaços-tempos, como o pedreiro Finnegan e mesmo o gigante mítico Finn McCool. Poderíamos pensar que é o próprio HCE em outros cenários, mas jamais reaparece idêntico; é sempre *quase* completamente outro, a não ser por indícios que desvelam um fator identitário profundo, que atravessa gerações. Não é a ressurreição cristã e pretensamente literal do mesmo exato indivíduo, nem a reencarnação kardecista de um espírito singular e menos ainda uma personagem que embarca numa viagem ao tempo, mas sim um arquétipo que se mantém presente em todos esses homens. Segundo Edmund Lloyd Epstein, essa visão da humanidade que favorece generalizações a singularidades é intrinsecamente pautada pelo imaginário católico coletivista (em oposição a um imaginário personalista), traduzido, principalmente, na teoria de Tomás de Aquino (EPSTEIN, 2010, p. 4).

São comuns as acepções irônicas em *Wake* a respeito do próprio texto. No primeiro capítulo, temos uma pequena exposição do tratamento dado ao espaço-tempo em uma espécie de autodescrição da obra como um todo, marcando sua potente inclinação musical. Estamos adentrando a *Echoland* (“Ecolândia”; FW, 13.5).

Lokk for himself and see the old butte new. Dbln. [...] Hear? By the mausolime wall. [...] Fimfim fimfim. With a grand funferall. Fumfum fumfum. 'Tis optophone which ontophanes. List! [...] They will be tuggling foriver. [...] They will be pretumbling fo-

rover. *The harpsdischord shall be their ollaves.* (FW, 13.13-19)¹⁶

A frase inicial pode se dirigir à leitora — afinal, todo o texto e todo texto se dirige sempre a quem o lê —, convidando a ver Dublin (*Dbln*) com seus próprios olhos (trocando por *yourself*) ao mesmo tempo que procura por ele (*him*), pois HCE é a própria paisagem, relacionando-se, como supracitado, ao monte Howth e estendendo-se por “*Castle and Environs*”, “Howth Castelo Earredores” (FW, 3.3). Olhando por nós mesmas, vemos o que é velho, porém novo, “*old butte new*”. “*Hear?*” lembra que não devemos nos apoiar apenas na visão, mas também na audição. Há música tocando, perto da Magazine wall¹⁷, situando a região de Dublin onde se concentra *Finnegans wake*. O monumento torna-se funerário ao se fundir a mausoléu.

Ao trecho “*'Tis an optophone which ontophanes. List!*”, que reforça a musicalidade das frases anteriores, voltarei depois. O tratamento temporal está descrito principalmente em “*They will be tugging foriver. [...] They will be pretumbling forover*”. Se *they* se refere às pessoas que leem *Finnegans wake*, a frase pode se referir à famigerada declaração de Joyce a respeito de sua intenção de “manter os críticos ocupados por 300 anos” (ELLMANN, 1989, p. 865). (E cá estamos nós.) *Foriver* inclui *river*, de maneira que nos debateremos nas águas da correnteza verbal¹⁸, mas também o sotaque irlandês ao pronunciar *forever*, em preocupação de trazer as dimensões linguísticas que se perderiam na escrita. Por isso, o texto pede que se ouça.

O trecho que sintetiza o tratamento temporal, porém, é “*Pretumbling forover*”, segundo o qual cairemos para trás em todos os sentidos, *forover* remetendo a *vorüber*, “passado” em alemão, como é registrado em *A lexicon of the German in Finnegans wake* (BONHEIM, 1967, p. 15). Falar em “para sempre” (*forever* e também *always*, contido em “*ollaves*”) remete a uma projeção, que normalmente ocorre em direção ao futuro, mas aqui o tempo se dobra e

¹⁶ “Olha por ele e vê o velhomonte novo. Dbln. [...] Ouve? Juntao muro maussolmano. Fimfim. Com um grande funfórró. Fumfum fumfum. ‘Toé optophone que ontophana. Escuta! [...] Eles glutarão porvir. [...] Eles pretumblarão praver. A harpadiscorde será deles prassempre.”

¹⁷ Forte construídos pelos ingleses em 1735, hoje desmilitarizado, localizado na área do Phoenix Park, em Dublin. É essa a área percorrida em *Finnegans wake*.

¹⁸ Joyce teria dito a Carl Jung que a linguagem de Lucia, sua filha, especialmente em poemas, era a de “uma inovadora ainda incompreendida”. Lucia possivelmente sofria de esquizofrenia e Jung teria respondido que seus neologismos eram acasos e, mais tarde, teria dito ainda que “ela e seu pai eram como duas pessoas descendo ao fundo de um rio, uma caindo, outra mergulhando” (ELLMANN, 1989, p. 837).

futuro e passado se encontram. A espécie de queda ao passado acontecerá indefinidamente a esse *they*, que pode abarcar, também, as personagens da obra, que caem novamente a cada leitura. O texto é esse gerador de som, essa harpa dissonante que será nossa (“deles/delas” que leem) eternamente, pois potencialmente infinitas leituras virão.

Abarcando os acontecimentos narrativos do primeiro capítulo estão duas historietas: a do *tour* pelo museu Willingdone (“Wallenton”) e a da Prankquean (“Princepaquera”), que veremos em seguida. Segundo Epstein (2010), elas contam a destruição e o estabelecimento da família, em ordem adequadamente inversa, como a correnteza e, segundo ele, como desde “*Eve and Adam*” já se indicou. Campbell e Morrison (2013) se ativeram a uma leitura mais objetiva, afirmando que os temas apresentados nesse primeiro capítulo são os estágios do ciclo sugerido pelo título do livro — ou seja, são a queda, o velório e a ressurreição.

A visita ao museu é conduzida por Kate, uma senhora que pode ser entendida como funcionária do *pub* da família Porter. Em sua primeira aparição, porém, age como espécie de guia, o que insinua que esse seja o seu papel primordial — zelar pela coleção de resquícios de tempos anteriores. Mais do que zeladora, Kate é a grande autoridade a respeito do passado, como afirmou John Gordon (1986, p. 69), e é como mãe das musas e da memória, nas palavras de William York Tindall (1969, p. 36).

Como todas as personagens femininas detêm alguma relação (assim como os homens de *Wake*), Kate naturalmente se relaciona à matriarca Anna Livia e à filha Issy, em uma versão mais velha de ambas. A relação se dá principalmente com Anna Livia, por integrar a geração imediatamente anterior e, portanto, substituída pela que se sucede. Kate carrega, portanto, a memória de todas as fases anteriores da vida.

O nome do museu sintetiza a dobra temporal que se dá nesse primeiro capítulo: *willing* (desejando, intentando) + *done* (feito; finalizado, também possível no sentido de assassinado) une expectativas, isto é, une-se a intenção (projeção ao futuro) à ação terminada indicada pelo verbo *to do* no particípio, algo finalizado no passado. Unem-se o que ainda vai acontecer e o que já aconteceu, formando o que *vai ter já* acontecido. Para Epstein, além de Willingdone se referir ao Duque de Wellington, o nome contém ainda uma referên-

cia à aniquilação da virilidade, pela velhice ou pela substituição de gerações: *will* se refere a desejo sexual ou ao próprio falo e *done*, nessa interpretação, traria o sentido de morto (EPSTEIN, 2010, p. 30). Passamos a uma série de narrativas de guerras entre Napoleão e o Duque de Wellington, ratificando que conflitos estejam no cerne de toda gênese.

Anuncia-se a entrada do protagonista com as iniciais de Humphrey Chimpden Earwicker em “*Hush! Caution! Echoland!*” (FW, 13.5). “Ecolândia” evoca a ideia de um local definido onde o som se propaga principal ou exclusivamente em multiplicação; vozes individuais reverberam subsequentes a sua emissão. Funciona como indício para entendermos o próprio *Finnegans wake* como livro que forja uma ecolândia, um texto que fala por ecos. Os ecos podem ser também do passado que visitamos e que conhecemos por meio da memorabilia do museu.

Após a visita ao belígero museu, temos a terna visão de um pássaro coletando minhocas de cadáveres, identificado com Anna Livia (TINDALL, 1969, p. 38). O pássaro sobrevoa ruínas e destroços pós-batalha. Em seguida, aparece uma galinha com quem, segundo John Gordon, HCE conversa (GORDON, 1986, p. 114). Seja HCE, seja ALP, sejam ambos juntos, temos aqui uma tentativa de colher os estilhaços do passado evocado por meio da visita ao museu. “Com o ato de recolher fragmentos, refaz-se o movimento e o vigor da história [...] dos escombros a história se regenera” (SCHÜLER, 2004a, p. 115). Essa ave remete à figura de Ísis, que recolhe os restos mortais de Osíris, como também indica Schüler. A fragmentação que se percebe na estrutura de *Finnegans wake* é, assim, ilustrada por Joyce. Reconhecemos nessas cenas seu método de criação: coleta dados e memórias — inclusive alheios — para então produzir, com isso, texto escrito.

Por mais que façamos incursões em diferentes momentos anteriores, conhecendo antepassados de outras épocas, a passagem do tempo permanece absolutamente inelutável. O movimento inevitável em direção ao fim da vida coexiste com a intenção de rescindir o fim, rememorando o passado: “*Undo lives ‘end’*” (FW, 11.28)¹⁹. Passamos por Dublin (FW, 12-13) e depois aos quatro registros de Mammon Lujius, traduzido como “Matemarco Lucajoão”. Sempre

¹⁹ “Até a virada da vida.”

um pastiche dos quatro evangelistas (Mateus, Marcos, Lucas e João), reaparecem em diversos momentos de *Wake* e terão mais destaque em 4/II e em 3/III.

Citam-se os anos 1132 A.D. (que será repetida diversas vezes no capítulo 4/II) e sua metade, 566 A.D. — A.D. significando antes do dilúvio (FW, 13-14). Qualquer indício de determinação temporal não passa de impressão ou promessa não cumprida: as datas em nada nos acrescentam. Números, em *Finnegans wake*, estão sempre impregnados de significado. Como apontou Donald Schüler, 11 exprime reinício e 32, a queda (SCHÜLER, 2004a, p. 119). Assim, as datas servem mais ao propósito de evocar sentidos relacionados aos algarismos do que a estabelecer ou detalhar um espaço-tempo fixo para a narrativa.

Deparamo-nos com uma risível tentativa de diálogo entre duas figuras chamadas Mutt e Jute. Um parece ser surdo e o outro, mudo; falam línguas diferentes — na verdade, é chamado de juto por seu interlocutor porque diz não falar nem “*anglease*” nem “*saxo*” (FW, 16.6-7), tampouco norueguês (“*scowegian*”) ou dinamarquês (“*donsk*”). Mutt e Jute formam apenas um dos pares que espelham o antagonismo fraticida que define a relação entre Shem e Shaun, também compreendidos como aspectos de HCE. A comunicação entre eles é sempre falha, revelando distância intransponível entre as formas de expressão de cada um.

Shem gagueja (como o pai) e Shaun fala mais de um idioma; enquanto um secciona o tempo com a gagueira, o outro é capaz de transpor fronteiras comunicativas. Essa seção do texto “embaralha estratos temporais” (SCHÜLER, 2004a, p. 121), uma vez que a impossibilidade de comunicação evidencia duas pessoas em linhas temporais distintas. Somente por meio de um diálogo seria possível vê-los inseridos na mesma linha do tempo, executando uma troca de enunciações que alcancem e atinjam um ao outro. De maneira geral, é esse o método de todo o texto de *Finnegans wake*: estratos temporais não são meramente desordenados, porque sequer são fixados em primeiro lugar.

A incursão em uma *meandertale* nos leva ao passado remoto dos neandertais, mas também a uma historieta a respeito de decifrar determinada frase. O enunciado parece se estender em considerações a respeito do alfabeto e da escrita. Todo ato de leitura é guiado por uma tentativa de compreensão. O ato

de decodificação é, portanto, uma tentativa de, digamos, ressuscitar uma mensagem do passado para o presente; compreender é transpor dado conteúdo no espaço-tempo.

O próprio *Finnegans wake* se identifica com a mensagem a ser interpretada, assim como a leitura e a interpretação se estendem para a vivência em geral: “*But the world, mind, is, was and will be writing its own runes for ever, man, on all matters that fall under the ban of our infrarational senses*” (FW, 19.35-20.1)²⁰. Sintetiza-se nessa passagem uma ode a tudo aquilo que recalamos em nossos sentidos aquém da racionalidade, às intuições e aos sentimentos que não explicamos objetivamente. Aquilo que o mundo *escreve* é algo sobre o que podemos meramente confabular, pois seu conteúdo se encontra fora do alcance do radar racional. Isso inclui uma semelhança com as ideias de Giambattista Vico, que abordarei nos próximos capítulos.

Dá-se início, então, à narrativa de Prankquean (“Princepaquera”) e Jarl van Hoother (“Conde van Montecaveira”), composta por três partes (FW, 21.05-23.15), que também vai trazer o tema de um enigma a ser desvendado, agora na forma de três charadas. Irritada com o fato de que o conde janta com seu castelo fechado para visitas, Prankquean três vezes o apoqueta com charadas às quais ele não consegue responder.

A punição pelo fracasso é, na primeira vez, ter um filho sequestrado, Tristopher (Tristófero), que ela torna feliz; depois, o outro filho, Hilary (Hilário), que ela transforma em triste; na terceira e última, seu trunfo é levar a filha mais nova, chamada apenas de “*dummy*”. Prankquean sintetiza a força criadora e transformadora em *Finnegans wake*, feminina (EPSTEIN, 2010, pp. 34-36). Podemos considerá-la uma versão de Anna Livia (CAMPBELL; ROBINSON, 2013, p. 50) ou como síntese da mãe, da filha e de suas amigas (SCHÜLER, 2004a, p. 127), que ainda aparecerão desempenhando papéis perspicazes e sedutores.

HCE assume plenamente, ao fim do capítulo, seu devido protagonismo. Intenta ressuscitar (FW, 24), mas acaba convencido a permanecer morto. A despeito de sua morte, tudo segue seu fluxo. O tempo passa com ou sem a sua presença (FW, 26.25-26). A última palavra, Edenborough, une novamente

²⁰ “Mas o vozmo, repara, vem, veio e virá escrevendo suas próprias vrunas eviternamente, homem, sobre todosos assuntos que caem na banição dos nossos sentidos infra-rationais.”

o Éden a Dublin. A região dublinense que se mostra central dentre os lugares que percorremos na capital irlandesa é Chapelizod, o *borough* onde estaremos nos trechos em que estivermos em Dublin. Encerra-se, assim, em consonância com todo o capítulo, ratificando-se a importância da sobreposição de espaços-tempos do início ao fim.

Capítulo 2/I: impossível empreitada biográfica

Aproximamo-nos das personagens centrais e de seus conflitos de maneira difusa, isto é, conhecendo figuras relacionadas a elas advindas de outros espaços-tempos. Nos capítulos 2, 3 e 4, é desenvolvida uma extensa (tentativa de) biografia de Humphrey Chimpden Earwicker — um dos diversos significados atribuídos à sigla HCE — e de seus antepassados, aos quais já fomos parcialmente introduzidas no primeiro capítulo. Tudo está atrelado e, por isso, a tarefa biográfica de organizar dados em diacronia se complexifica ao ponto de se tornar impossível.

Segundo Campbell e Robinson, Finnegan foi suplantado por HCE (2013, p. 53). É mais importante notar, porém, que continuaremos a nos deparar com misturas de temas e personagens, tendo de lidar com mais e mais miscigenações identitárias que aniquilam a possibilidade de fixar identidades. Como vimos, afinal, o mesmo mecanismo de sobreposição que afeta e constitui os espaços-tempos em *Finnegans wake* afeta, direta e indiretamente, as personagens que os habitam.

Começamos a nos aprofundar nos primórdios da linhagem de HCE. Uma voz um tanto quanto acadêmica narra o que parece ser uma dissertação a respeito da genealogia de Humphrey, comparando versões e registros, assim como possíveis nomes a ele atribuídos, suas procedências e significados. Como usualmente acontece nos trechos mais rabelaisianos de *Finnegans wake*, o excesso de informação ou qualquer pretensa erudição esconde sempre um escárnio.

Expõe-se a controvérsia a respeito de HCE: teria se envolvido em algum tipo de conflito com soldados galeses no Phoenix Park. Longe de esboçar neutralidade, o narrador, como quem defende seu objeto ou tema de explanação e

pesquisa, assegura serem ridículas todas as acusações, meras calúnias espalhadas por mal-intencionados (FW, 33). Qualquer atividade biográfica, jornalística ou de pesquisa, afinal, conterà sempre alguma motivação para o recorte de seu tema.

Tem lugar, então, narrativa fundamental do segundo capítulo e uma das mais centrais de toda a obra: o episódio em que HCE é questionado por um garoto (“*cad with a pipe*”; “cadete”, na tradução de Donaldo Schüller; Lya Luft traduz por “insolente com o cachimbo”²¹) a respeito das horas (FW, 35-6). Como na maioria das vezes em que se precisa um horário em *Finnegans wake*, HCE responde que são doze horas, aqui com ênfase exagerada: “*it was twelve of them sidereal and tankard time*” (FW, 35.33-34)²²; responde ao ouvir os sinos da igreja, que lhe soam como trovões: “*the ten ton tonuant thunderous tenor toller in the speckled church*” (FW, 35.31-32)²³. São trovões — de que Joyce, aliás, tinha medo (CLIETT, 2011, p. 160; ANDERSON, 1998, p. 16) — que marcam as quedas em *Finnegans wake* (por inspiração viconiana), também relacionados à voz de Deus (MCLUHAN, 1997).

Tal pergunta simples, feita por um desconhecido, desperta em HCE, repentinamente, a necessidade de se resguardar de acusações das quais seu interlocutor possivelmente nem tinha conhecimento. Essa atitude defensiva parece denunciar, por si só, que se sente tão perturbado pela culpa porque, afinal de contas, deve ter algo de que se culpar. Não à toa, é de se pensar, o primeiro capítulo tanto reiterou o tema da queda do homem. É fundamental sublinhar, porém, que a pergunta tão simples foi pelas horas, uma informação de conhecimento comum e nada pessoal. “*Hesitency was clearly to be evitaded*” (FW, 35.20)²⁴. O fato de que HCE não soube respondê-la com objetividade será mencionado em outros momentos, bem como as horas serão citadas muitas outras vezes de maneira indefinida, assim continuando até o final do último livro (IV): “*it will be exactlyso fewer hours by so many minutes of the ope of the*

²¹ Em sua tradução da biografia escrita por Richard Ellmann (1989), página 685.

²² “[...] eram doze deles tempo sideral e tankard [...]”

²³ “[...] no tenor de dez tonantes tonitruantes toneladas na igreja salpicada [...]”

²⁴ “Tod’ hesitação tinha que ser evitada.”

diurn of the sennight of the maaned of the yere of the age of the madamanvantora of Grossguy and Littlelady” (FW, 598.31-33)²⁵.

Aparentemente, perder a noção precisa do tempo — ou simplesmente não saber expressá-la — acaba por depor contra o caráter de um homem. Justamente em uma obra literária cujo tempo é indefinível, a incapacidade de domar o tempo se mostra, de maneira propositadamente irônica, um hiperbólico exemplo de descontrole ou, no mínimo, de inconfiabilidade. A capacidade de mensurar e de precisar o tempo seria, assim, a necessária demonstração de que se consegue dar conta de sua passagem, de que é possível ter consciência da sucessão de presentes vividos. O autocontrole mais essencial de um indivíduo residiria na sua capacidade de mensurar o espaço-tempo da própria vida — o que se verifica ser impossível.

A cena da abordagem de HCE pelo cadete ocorreu em um dia definido: “*ides-of-April*”, idos-de-abril, (FW, 35.3), expressão de tempo que imediatamente lembra os idos de março de César, data em que o imperador romano foi assassinado por aristocratas conspiradores (MCHUGH, 2016) liderados por Brutus. Como diz o famigerado verso de William Shakespeare, “*beware the ides-of-March*” (ato I, cena II): inutilmente, César é alertado — duas vezes — do que poderá lhe acontecer. No cálculo do calendário romano pré-juliano, idos de março correspondem ao dia 15; os de abril, ao dia 13²⁶. À parte a referência à traição sofrida pelo imperador, é evidentemente bastante irônico que uma referência temporal tão exata apareça justamente nesse capítulo, em que a pergunta pelas horas deixa HCE atônito e em seguida afetado. Cômico imaginar que, ouvindo a pergunta “que horas são?”, alguém responda com uma atitude digna de “até tu, Brutus?”.

Atarantado, o cadete se despede educadamente (FW, 37.1-9) e sai. Escarrando e esbravejando, chega para o jantar com sua esposa. Repete o ocorrido, “*which he could balbly call to memory that same kveldeve, ere the hour of bards in the twitterlitter between Druidia and Deepsleep Sea*” (FW, 37.16-18)²⁷. Provavelmente é por meio de sua esposa que a história chega aos ouvidos de

²⁵ “[...] o gongo dará exatamente tresloucadas horas e outros tantos minutos da ópera diurna, seminal, mensal, anual da era da madamanvantora de Grandalhão e Pequerrucha [...]”

²⁶ O cálculo é feito a partir da referência das nonas, que são o sétimo dia do mês para março, maio, julho e outubro e o quinto dia para o restante dos meses. Os idos vêm 8 dias após as nonas. Note-se que o calendário romano juliano não tem datas equivalentes.

²⁷ “[...] interditas quanto conseguia avedamente chamar à mente de fonte divina [...]”

um padre chamado Browne, que reconta “uma versão ligeiramente variada” (FW, 38.31) a um tal Philly Thurnston; são ouvidos, por sua vez, por Treacle Tom, que se embriaga, dorme e murmura o que ouviu (CAMPBELL; ROBINSON, 2013, p. 58). O fundamental é que a sucessão de repasse de informações é, em verdade, um repasse de versões e de recriações. Assim, essa sucessão é enumerada com a mesma falta de clareza que se atribui à distorção sequencial dos fatos, de modo que não conseguimos acompanhar a transmissão das informações (já sempre distorcidas em alguma medida) através do tempo.

É dessa forma impossível de se acompanhar com clareza que os rumores a respeito de HCE se alastram, essencialmente nebulosos. É ilustrada e ressaltada a impossibilidade de se repassar fielmente uma experiência por meio da narrativa — fracasso de qualquer ideal realista. Os boatos alcançam, por fim, três músicos itinerantes, Peter Cloran/Roche Mongan, O’Mara/Meldew Lisa e Hosty. Sobre os supostos pecados de HCE, que se espalham em variados boatos, é composta uma canção denominada Balada de Persse O’Reilly (FW, 44-46), que remete à forma francesa de *earwigger* (lacrainha), isto é, *perce-oreille*, acrescida de sonoridade e grafia irlandesas.

A ecolândia apontada já no primeiro capítulo (FW, 13.5) é território composto por repetição e reverberação que se sobrepõem à singularidade. Ali tivemos uma profecia do que permeará a vida de HCE pós-queda. Os boatos que parecem circular por Dublin, recontados na letra da canção, envolvem a presença de HCE no parque Phoenix, próximo a duas garotas que talvez estivessem urinando e que teriam sido surpreendidas por ele, que, por sua vez, segundo dizem, exibiu-se. O acontecimento envolve a aparição de três soldados que supostamente o flagraram e se aproximaram para proteger as garotas. HCE observava as meninas, praticando espécie de *voyeurismo* predatório ou constrangedor? Tentou flertar com elas? Realmente exibiu-se para elas, inadvertidamente? Considerando a multiplicidade de versões, não apenas os detalhes são desconhecidos como nem sequer sabemos se algo aconteceu.

Os rumores tomam proporções irrefreáveis, até que a residência de HCE seja apedrejada e variados apelidos injuriosos lhe sejam atribuídos. O povo agora conclama por seu encarceramento, expressando furiosamente uma indignação que se espalha e que contamina as massas a despeito de qualquer

objetividade. O fato de que HCE e seus antepassados gozavam de prestígio e de uma reputação gloriosa parece enfatizar ainda mais a indignação atual, como que revelando uma desilusão mensurada pelo extremo da ilusão que a antecederia.

A condenação de HCE, tão hiperbólica quanto confusa, evidencia um amplo moralismo de sua comunidade. Na opinião das pessoas que a compõem, afinal, “O mal objetivado em HCE limpa [...] a comunidade de mazelas” (SCHÜLER, 2003a, p. 77). Essa crítica será ainda mais aprofundada no livro III, quando Shaun prega um sermão rigorista, enfatizando o aspecto hipócrita do fundamentalismo.

Permanece em aberto a possibilidade de que seja o próprio HCE a imaginar e a projetar tudo isso, talvez em pesadelos diversos ao som de uma tempestade. Para John Gordon, o cadete no parque não existiu: seria ou Sacker-son, que é também uma versão mais velha de HCE, ou o próprio HCE (GORDON, 1986, p. 126). Similarmente, as figuras genéricas que espalham rumores em Dublin podem ser nada além de versões diversas dele mesmo (GORDON, 1986, p. 127), isto é, fruto de sua mente.

Importante notar as consequências da decisão de fixar a identidade de uma personagem, sendo isso sempre uma escolha de leitura: se o cadete é, digamos, Sacker-son, por exemplo (o que rejuvenesceria o funcionário mais velho do *pub*?), a sua mulher, que o expõe ao padre, seria Kate (GORDON, 1986, p. 126); se são todos fruto da imaginação de HCE, no entanto, as pessoas com quem convive em seu dia a dia apenas aparecem refletidas nas que imagina em sonho. A dinâmica textual de *Finnegans wake* dispensa, contudo, a necessidade de fixar esses dados, tão somente abrindo possibilidades de fazê-lo.

Capítulo 3/I: pérfida busca pela verdade

Continuamos acompanhando uma voz de narração em tom um tanto quanto acadêmico a respeito de HCE, agora com enfoque nos desdobramentos de sua reputação enlodada. O narrador enumera diferentes questionamentos a respeito dos detalhes dos boatos e dos direta e indiretamente envolvidos.

O grande óbice é o fato de que os acusadores já faleceram e, portanto, não podemos questioná-los mais. Já não há testemunhas que possamos ouvir. Só temos o que reverbera desde a canção de Hosty, no final do capítulo anterior. Há nada além de desfatos, *unfacts* (FW, 57.16) e, mesmo assim, não são abundantes.

A certa altura, ao menos duas dezenas de pessoas são rapidamente entrevistadas para darem seus relatos e opiniões (FW, 58-61). Todas elas podem ser relacionadas aos Porter. A filha Issy, por exemplo, parece ser uma moça entrevistada em espécie de concurso de beleza; as Daughters Benkletter (Filhas Detanga); a missionária Ida Wombwell (Ida Wentre-Wellado) e Sylvia Silence (Sylvia Silêncio), uma investigadora que levanta a hipótese de que grandiosidade tenha sido a tragédia de HCE (FW, 61.1). Três soldados podem ser Shem, Shaun e Issy (FW, 58.23-32). Um homem acima dos sessenta anos (FW, 59.33) pode ser Sackerson, o senhor que trabalha no pub da família. Uma garçonete aparentemente chamada Spilltears Rue (FW, 60.1) pode ser Anna Livia dizendo que seria uma pena prendê-lo.

Em princípio, o acúmulo de relatos poderia oferecer mais provas e embasaria melhor nossa própria visão do que de fato ocorreu. O efeito, porém, é exatamente o oposto: quanto mais informações e opiniões são ouvidas, menos é possível afirmar a respeito do caso. De certa forma, a mistura de vozes é a mescla de diversas vivências, com suas próprias linhas do tempo. Especialmente quando já não há testemunhas e tampouco há provas, não há como identificar algum relato que seja uma lembrança autêntica.

O caso não se perdeu nem foi absolutamente esquecido — ao contrário, está muito vivo na forma dos relatos diversos —, mas se transformou em relatos diversificados e incoerentes. O que de fato ocorreu talvez tenha sido perdido e esquecido, e a impossibilidade de discernir o que é fato e o que não é preocupa. “*Is now all seenheard then forgotten?*” (FW, 61.29)²⁸.

Seguimos o que parece ser a jornada ao mundo dos espíritos, para os quais a morte traz paz e descanso. O questionamento a respeito do que pode ser tomado como certo nos alerta a duvidar de nossa própria busca por conclusões enquanto lemos. Deparamo-nos com um filme (FW, 64), sugerindo o

²⁸ “Agora tudo visto logo esquecido?”

questionamento a respeito de imagens serem mais realistas do que as palavras. Em um *intermezzo*, podemos refletir a respeito da distância entre o que realmente aconteceu e aquilo a que assistimos. Algumas páginas depois, surge um policial que se diz testemunha de atos insanos cometidos por HCE.

Em meio a todas essas investigações, HCE busca refúgio longe do país. Na calada da noite, sozinho, foge de Dublin (FW, 61.36-62.25). Essa fuga nos é descrita de forma imponente, um certo atravessamento de mundos. A fuga é uma espécie de morte. Entre inúmeras referências ao *Livro dos mortos*²⁹, o narrador nos confirma a impressão: “*We seem to us (the real Us!) to be reading our Amenti in the sixth chapter of the going forth by black*” (FW, 62.26-27)³⁰. Amenti é como se denomina o local onde os mortos são julgados na mitologia egípcia, e os seis selos se referem à tumba de Tutancâmon (MCHUGH, 2016). O “nós real” soa como uma maneira de se referir a quem está lendo incluindo, nessa primeira pessoa, quem está narrando.

HCE equipara-se ao rei Osíris, divindade ligada à terra e ao mundo dos mortos simultaneamente. Segundo a mitologia, Osíris, preso em um esquife, é jogado no Nilo por seu irmão, Set, que deseja ocupar o trono. Filho do rei derrotado, Hórus persegue o tio para vingar o pai e tem um olho arrancado durante o duelo. O embate é decidido em um julgamento instaurado pelo deus da escrita, Thoth, que nomeia Hórus como o sucessor do trono. Ísis, irmã de Osíris, recolhe seus restos mortais e busca ressuscitar o irmão (VERLAG, 2008, pp. 76-83).

Há versões segundo as quais o esquife flutuou pelo rio até estancar em uma margem e, nesse local, ter nascido uma árvore. Considerando que Shem é ligado à figura da árvore e Shaun, à da pedra, além de Anna Livia ser o Liffey, as referências ao *Livro dos mortos* comportam não apenas HCE, mas a família Porter, além de serem análogos os temas de julgamento, duelo, morte e ressurreição. Em sua busca por salvar Osíris — mesmo depois de já não poder mais ser salvo —, Ísis se aproxima de ALP (SCHÜLER, 2003b, p. 530), cujo amor simboliza a única possibilidade de redenção do marido.

²⁹ Coletânea de textos do Antigo Egito, cujo nome original se traduz em algo como “livro para sair à luz”. Consiste em registros que visam auxiliar os mortos na passagem ao outro mundo.

³⁰ “Parece-nos a nós (o Nós real!) estarmos lendo nosso Amenti no sexto capítulo selado no ressuscitar à noite.”

Seguem-se duas curtas narrativas de ataques ocorridos contra HCE, a primeira delas interrompida por “*But how transparently nontrue, gentle writer!*” (FW, 63.9-10)³¹. Pede-se uma pausa para a exibição de um filme em que um homem deseja duas moças. A exibição é interrompida, a ser continuada (“*To be continued*”, FW, 66.8). Repentinamente se aborda uma carta que, diz-se, talvez seja entregue na manhã seguinte. A carta teria sido escrita em sete diferentes cores, o que evoca Issy, sempre relacionada ao arco-íris. Em um envelope que evoca as iniciais HCE, teria sido elaborada por Anna Livia, que aparece também por suas iniciais (FW, 66.16-17). A construção de um texto compreende influências diversas, de mais de uma pessoa, a despeito de apenas uma ser considerada ou autodeclarada a remetente. A pretensa unidade da autoria se dissipa em diversas presenças e interferências sobre o texto.

É citado um caixão parcialmente feito de vidro, que sumiu de uma funerária (FW, 66-67), antes de voltarmos ao tema do ataque. Uma testemunha (relacionada a Sackerson), após juramento, diz ter visto algum açougueiro de trajes azuis agindo estranhamente, possivelmente chutando o portão do pub. Quando abordado, gaguejou dizendo algo sem muito sentido, talvez pedindo desculpas (FW, 67.22-23). Por haver referências a Shaun e a HCE, Tindall acredita ser Shaun o homem que a testemunha diz ter visto (TINDALL, 1969, p. 77), mas a gagueira tende a denunciar que se trate do próprio HCE, talvez refletindo Shaun (por evocar Jute e Abel). Especula-se que esse episódio tenha sucedido o que supostamente ocorreu com duas moças — o que faz delas as culpadas, é claro (GORDON, 1986, p. 135). As garotas aqui são Lupita Lorette e Loperca Latouche. Como de costume em *Finnegans wake*, a presença de duas moças, bem como a repetição das consoantes “p” e “t”, sugerem a presença da caçula, Issy. Ambas também tiveram, porém, destinos trágicos. Alude-se, eventualmente, à questão do exilado: ser acusado de não irlandês ou não fiel à nação é referência a Wellington (EPSTEIN, 2010, p. 47).

Os acontecimentos que se seguem envolvem um repórter de origem germânica, Herr Betreffender (FW, 69-73). Essa figura é a apoteose das mesclas identitárias, pois encarna todas as figuras masculinas centrais dessa esfera narrativa: Sackerson, Hosty, os filhos Shem e Shaun e HCE. Supostamente,

³¹ “Mas como isso é transparentemente não-verdadeiro, gentil escritor!”

111 nomes ofensivos foram ditos contra HCE por quem o atacou — e isso inclui não apenas o cadete que encontrou no parque, mas todas as pessoas que, em algum momento, HCE sente que o acusam. O que podemos supor é que HCE está tão atormentado (pela culpa ou pelo mero medo de ser considerado culpado por alguma coisa) que sua mente produz uma série de acusadores e de acusações. Projeta nas pessoas ao seu redor as possibilidades mais diversas e mais terríveis de incriminação, condenação e até mesmo de humilhação. Todos os acusadores, porém, se partem de sua mente em ebulição inconsciente, são ele próprio. Meros reflexos, meros *revenants*.

A conclusão do capítulo é, para Tindall, esperançosa, significando que haverá despertar após o sono, haverá retorno dos que se foram (TINDALL, 1969, p. 79). Para Gordon, sintetiza a paz que se instaura quando vamos dormir (GORDON, 1986, p. 136). Para Epstein, é um dos trechos mais belos e descreve Dublin dormindo sob o som de uma garoa enquanto HCE está em modo de suspensão ou, especificamente, “*suspended animation*” (EPSTEIN, 2010, p. 48). Humphrey se refugia para ficar em paz, longe das acusações e dos tormentos. Quando os tormentos advêm de si mesmo, porém, qualquer refúgio é utopia.

Capítulo 4/l: rapid eye movement

A linguagem do capítulo quarto é repleta principalmente de vocabulário holandês misturado ao inglês, desde a primeira página. Abre-se o capítulo comparando alguém a um leão (“*As the lion...*”), o que pode ser compreendido de diferentes formas. Para Edmund Lloyd Epstein, HCE, enquanto dorme, pode transmitir tranquilidade e inocência, assim como um leão enjaulado pode lembrar os lírios do Nilo. Qualquer traço de candura, porém, é mera aparência, uma vez que seu sono é permeado por sonhos eróticos (EPSTEIN, 2010, p. 48). Para John Gordon (1986), HCE, trancado em casa enquanto chove, imagina-se um leão enjaulado no zoológico (*teargarten: Tiergarten*) e, logo em seguida, em um caixão de vidro no fundo do extenso Lago Neagh. Tindall interpretara de uma forma relativamente similar: para ele, Humphrey se vê preso em seu pub — mas por estar sitiado, fugindo de perseguição; *besieged* (FW,

75.5) — e, tal como um leão infeliz de zoológico recorda nostalgicamente as flores do Nilo, ele também se lembra das flores — *liliths*, entre lírios e Lilith, são as meninas do parque, que tomaram parte na cena que arruinou sua reputação para toda a cidade.

Possivelmente central, porém, é a iconografia cristã. Remetendo a uma figura importante em *Finnegans wake*, o leão é também o animal que simboliza São Marcos, normalmente representado em uma versão alada e ao lado de um livro (há diferentes versões a respeito de ser ou não o seu próprio evangelho). Essa representação é especialmente relacionada à cidade de Veneza, que Joyce possivelmente conheceu enquanto morou na Itália. Nesse caso, o livro normalmente apresenta inscrições latinas a respeito de “descansar em paz”, remetendo à visita de um anjo que informava a Marcos a sua morte, dizendo que descansaria em um rio, o que reforça a equiparação a HCE.

Apesar de não partir dessas relações que delineio, Gordon (1986) estava certo em afirmar que rapidamente passamos pela imagem de Humphrey já morto. Como também observou Tindall, é dito que Humphrey não conhece os traidores atentos em seu funeral (TINDALL, 1969, p. 84), “*watchful treachers at his wake*” (FW, 75.7). Cabe acrescentar que “*watchful*” remete a um *voyeurismo* e o termo *watch* também nos lembra o importante momento, no segundo capítulo, em que o garoto cadete lhe pergunta as horas, ao que HCE reage de forma desnecessariamente autodefensiva. É como se seus traidores atentos lhe parecessem figuras que se consideram apinhadas de razão, cheias de si — bonacheirões acusadores que certamente teriam um relógio para dizer as horas corretamente e que se julgariam livres de culpa e de pecado.

Uma forma frequente de alusão à ciclicidade do tempo e à repetição de eventos é o uso dos prefixos “re” e “pre” em palavras que normalmente não os teriam, como apontei em “*pretumbling*” (FW, 13.18). Unem-se uma ação reiterada e uma anterior: “*that he reglimmed? presaw?*” (FW, 75.9-10)³². *To gleam* é coletar fragmentos — como faz Ísis — e *glim* se refere a brilhar. HCE está envolto em um breu talvez já previsto (*presaw*). Schüler registra a inspiração do *Livro dos mortos egípcio* (SCHÜLER, 2004a, pp. 234-235).

³² “[...] que ele reaurou? Previsto?”

O narrador nos chama a atenção ao mesmo tempo que busca reorganizar o pensamento que desenvolve, tentando não perder o fio da meada. Ao mesmo tempo, chama a atenção para a fluência do presente. Essa fluência vigora, de modo que a leitura só possa se dar nela — assim como o narrar, simultâneo à leitura por ser trazido à tona por meio dela: “*Now gode. Let us leave theories there and return to here’s here. Now hear. ‘Tis gode again*” (FW, 76.10-11)³³. A maior parte dessas interferências na narrativa de *Wake* visa também a uma forma de quebra da quarta parede, por assim dizer, materializando o momento de leitura, mais do que a mera metalinguagem. Isso porque a interrupção abrupta acaba por trazer à leitora a consciência do momento presente concreto, simplesmente ao apontá-lo.

É explanado o reaparecimento do caixão que desaparecera no capítulo anterior (FW, 76). Nas profundezas do Lough Neagh, o caixão se transformou em espécie de submarino, e agora se relaciona ao próprio ciclo de “*rise after-fall*” (FW, 78.7): HCE consegue sair de sua tumba (FW, 78.8-11). Enquanto HCE estiver dormindo ou sumido, o tempo não para no restante do mundo. Aqueles que desaparecem da convivência cotidiana correm o risco de cair em ostracismo, se não houver uma memória viva a seu respeito.

Entra, então, Kate, a guardiã da memória. Sendo guardiã das chaves da memória (e do *pub*), é ela quem detém as capacidade de abrir e adentrar qualquer acervo, seja do museu, seja de outros mementos/momentos e lembranças. Ela novamente se mescla à galinha que desenterra objetos. Ao mesmo tempo que retira uma imagem velha da lixeira, ela nos concede um cenário confiável, nos transmite segurança: “*she pulls a lane picture for us, in a drea-riodrama setting, glowing and very vidual, of old dumplan as she nosed it*” (FW, 79.27-28)³⁴. O cheiro do lixo presentifica restos do passado e conecta Kate a uma galinha que encontrará a carta de ALP no entulho, bem como reforça o vínculo com a própria ALP. Estamos no Phoenix Park novamente e, em meio a reflexões sobre vida e morte, revisitamos o local daquele mesmo suposto pecado de HCE. O coletar é a coleta das reminiscências para a posterior compo-

³³ “Ora Bem. Larguemos teorias de lado e retornemos ao aqui é aqui. Agora vigora. O d’além revém.”

³⁴ “[...] ela nos esboça um quadro seguro, numa atmosfera de onirodrama, brilhante e muito vidual, velha lixeira como ela narinaciocinou [...]”

sição: “*litterature, including Finnegans wake, arises from a dump*” (DIBERNARD, 1980, p. 15)³⁵.

O sono profundo de Humphrey segue trazendo à tona mais e mais culpa, fazendo-nos reviver o encontro com o cadete no Phoenix Park mais três vezes. Essas supostas lembranças continuam sendo, na verdade, versões diferentes daquele encontro. Na primeira delas neste capítulo (FW, 81), sob a chuva, um estranho confunde HCE com outra pessoa e uma discussão surge a partir dessa abordagem equivocada. Os antagonistas parecem refletir os irmãos Shem e Shaun, o primeiro sendo HCE, abordado pelo estranho. O narrador diz que o incidente se “pré-repetiu”, *prerepeated* (FW, 81.33), em mais uma junção de repetição multiplicada.

Em uma próxima versão, há uma abordagem feita pelo “mesmo homem ou por um diferente e mais moço” (FW, 82.11), desta vez para pedir dinheiro emprestado. O idioma em que fala indica a projeção de HCE: *vermicular*, língua de verme. Enquanto se agriem, flutua uma nuvem (Issy), o que aparta a discussão (“*the intruser [...] whereupon became friendly*”, FW, 82.21)³⁶. Mais tarde, ainda ensanguentado, ele se dirige ao posto de guarda mais próximo (FW, 84). A última dessa série de versões difere das outras por consistir em HCE (ou Shem) quase ter sido agredido, ao ser abordado por alguém equivocadamente (FW, 85.3-6). Sua sorte foi ter sido salvo, naquele momento, por dois outros homens. Alerta para o perigo de sair durante a noite e ser confundido no escuro.

Voltamos ao seu julgamento. HCE, não mais em estado de suspensão, é cada vez mais similar a Hosty, aparecendo como Festy King (FW, 85.23) e depois como Pegger Festy (FW, 91.1). Diversas acusações são desenroladas e aparece uma testemunha “ocular e otorrinolaringológica” (FW, 86.32-33). O relato, porém, trata de um Hyacinth O’Donnell, que tentou agredir dois reis à meia-noite. Fez-se caos no tribunal, brevemente, até que se impôs ordem e se convocou a exibição de provas e, em seguida, o interrogatório da testemunha (FW, 88-90). Quem inicialmente parecia tão confiável (sendo mais do que mera testemunha ocular) agora está sob questionamento. Segue-se o quarto trovão de *Finnegans wake* (FW, 90.31-33).

³⁵ “[...] a literatura, incluindo Finnegans wake, surge do entulho.”

³⁶ “intruso [...] depois do que se fez amigável”

Pegger Festy faz o seu juramento diante do júri (FW, 91.1). O julgamento é tão obscuro que advogado, juiz, prisioneiro e testemunha eventualmente se confundem. Há uma testemunha relacionada a Shaun, um advogado de defesa relacionado a Shem e advogadas relacionadas a Issy, o que sugere a família Porter dividida entre acusadores e defensores de Humphrey. Quatro juízes, uma aparição de *four old men* — o adjetivo *old*, aliás, aparece 23 vezes nesse capítulo, quase uma por página — discutem. Untius, Muncius, Punchus e Pylax (FW, 92) produzem um veredito condizente com o caos do julgamento, “Nolans Brumans”, o que, no fim das contas, significa que o veredito de Humphrey é o de não culpado (*scotfree*). “*And so it all ended*” (FW, 93.22)³⁷. Os quatro juízes, porém, seguem discutindo temas diversos prolixamente.

Estamos novamente no julgamento de HCE, mas, de um julgamento civilizado, passamos a uma verdadeira caça (*foxhunt*). Novamente acossado, por força das circunstâncias, HCE retorna ao caixão-submarino. Sua morte é condicionada pela perseguição; é preciso que ele se proteja da multidão que o encaixa — e determinar o que aconteceu acaba ficando, nesse momento, em segundo plano.

Kate, sendo aquela que guarda todo e qualquer acervo, retorna — ao mesmo tempo que sempre paira, regendo a narração dos fatos, como musa e guardiã da memória que é —, agora com a *litter* (*letter + litter + lit*). Recebemos algumas informações a respeito da misteriosa carta que ainda não nos foi entregue, mas nenhum dado conteudístico, apenas descrições (FW, 99.16-19). Depois descobrimos que HCE parece estar em pedaços: “*En caecos harauspices!*” (FW, 100.18). O narrador nos alerta: não se deve pensar em HCE como mera parábola, mera lenda, apenas três iniciais. Sua existência é concreta. Afinal, o narrador crê no objeto de suas descrições.

Anna Livia, que pode ser encarnada por Kate, é evocada para dar seu testemunho, por vozes que repetem seu chamado em cadência específica (FW, 101). A esposa de HCE, profundamente ferida, discorre sobre os sacrifícios que fez, assim como dedicou sua vida a ele e à família. Anna Livia redime seu marido de todos os seus erros. A guerra chegou ao fim, “*The war is o'er*” (FW, 101.7). Estabelece-se que foi ela quem velou e enterrou HCE, abrigou o

³⁷ “E foi assim que tudo findou.”

marido após a queda (FW, 102); também foi quem lhe devolveu sua vida, jamais desistindo de procurá-lo (FW, 102.8-10). Anna Livia clama por paz após a caça a HCE (FW, 102.21-22). “*But there’s a little lady and her name is A.L.P. And you’ll agree. She must be she*” (FW, 102.22-23)³⁸.

De alguma forma, zelar pelo passado como ALP/Kate o faz significa, ao invés de regressão ou caráter antiquado, sabedoria: ALP se estabelece como protetora de HCE, sendo capaz de amenizar situações imprevisíveis. Guarda a imagem do marido como quem intenta guardá-lo em uma redoma que interrompa a passagem do tempo: defende aquele que ela conhece, com quem conviveu por todos os anos de casamento. Da mesma forma que Kate é guardiã da memória, ALP tende à preservação do passado — ao menos naquilo que tem de positivo —, porém com menos conservadorismo museológico e mais ação defensora. “*For we, we have taken our sheet upon her stones where we have hanged our hearts in her trees; and we list, as she bibs us, by the waters of babalong*” (FW, 103.10-12)³⁹.

Esse trecho conclui o capítulo. O parágrafo tem alusões majoritariamente bíblicas e homéricas (TINDALL, 1969, p. 94). Diz-nos que seguimos com o texto até o seu fim, sem interrupções ao fluxo verbal (apesar de o narrador fazer diversas interrupções, elas integram o fluxo do texto); em referência a salmo do Êxodo (EPSTEIN, 2010, p. 51) seguimos, pelas águas de uma Babilônia estendida, “*by the waters of babalong*” (FW, 103.12).

Capítulo 5/I: correlívia

O enfoque do capítulo 5 é a supracitada carta de Anna Livia Plurabelle. Endereçada a Deus e ao mundo, não registrando destinatário — para Tindall, é endereçada a HCE (TINDALL, 1969, p. 102) —, a carta é o manifesto da mãe, em que se coloca como defensora de seu marido acossado. Por meio da lista de possíveis títulos para a carta “mamafesta”, constatamos esse tema ao nos depararmos com um segundo catálogo de nomes que se referem a HCE (o pri-

³⁸ “Mas há uma sinhazinha à espera, de nome A.L.P. Ocês sabem que é assim. Sinhá é a Senhora.”

³⁹ “Quanto a nós, estendemos nossos linçóis sobre pedras lá onde suspendemos nossos corações em árvores, escutamos quando ela nos biba junto às águas da babalôngia.”

meiro ocupa o capítulo 3 do mesmo livro), desta vez não tão hostis, como também observa Tindall (TINDALL, 1969, p. 99). A correnteza do rio se aproxima de Island bridge (antigamente conhecida como Sarah's bridge), via que circula o Liffey e se funde à longa South circular road. A essa altura, a correnteza é interrompida por um açude, como afirmou Epstein (2010, p. 20).

Uma invocação a *Annah the Allmaziful*, “Annah Allmissassombrosa” (FW, 104.01), com referências islâmicas e bíblicas, abre o capítulo, estabelecendo Anna Livia como espécie de divindade de presença enérgica e poderosa, nada aquém da presença do gigante Finn (HCE). Não por acaso, o segundo nome da matriarca remete às palavras “vida” e “viver” em inglês (*life, live*) e em línguas germânicas setentrionais (*liv*). Sendo ela água em correnteza fluvial e pluvial, é a fonte da força natural e a pujança da vida. É Anna, a mulher, a responsável pelo vigor da geração e do fluxo da existência, além de ser aquela que recolhe fragmentos de outrem e os renova: “*The Everliving, the Bringer of Plurabilities*” (FW, 104.01-02)⁴⁰.

A lista de nomes atribuídos à mamafesta — cabe pensar manifesto aqui transmutado para o feminino — foram-lhe atribuídos em distintos momentos e épocas (“*disjointed times*”, FW.104.05)⁴¹. Como se pode antever, há um humor inerente ao caráter da lista exaustiva de inspiração rabelaisiana. Citando Umberto Eco, a intenção de “uma boa lista é transmitir a ideia de infinidade e vertigem do *et cetera*” (ECO, 2018, p. 87). Não sendo essa a única longa enumeração de *Finnegans wake*, Eco discorre a respeito da longa listagem de nomes de rios espalhadas pelo capítulo 8/I, que aparecem embutidos nos neologismos joycianos (ECO, 2018, p. 99).

Voltando ao capítulo 5, além dos efeitos descritos, os títulos listados anunciam o conteúdo do próprio documento. A súplica de Anna Livia em defender HCE transparece, por exemplo, em “*i Big U to Beleaves from Love and Mother*” (FW, 106.25)⁴². Alguns títulos apontam para morte, ressurreição e tempo. Da mesma forma, vários fazem referência aos supostos crimes de HCE —

⁴⁰ “[...] a Sempreviva, a portadora de Plurabilidades [...]”

⁴¹ Como bem me lembrou o professor Caetano Galindo, a expressão é de Hamlet, sendo Shakespeare um dos autores mais referenciados em *Ulysses* e em *Finnegans wake*, se não for o mais referenciado.

⁴² “[...] eu ti pido de A creditor em A mor di Ma mãe.”

“*I know the twentynine names of Attraente*” (FW, 104.25)⁴³ e “*He never has the hour*” (FW, 104.19)⁴⁴. Para Tindall, há títulos que poderiam ser atribuídos como criação de Issy, outros de Anna e outros de Kate (TINDALL, 1969, p. 99). O autor não justifica sua suposição, mas adequadamente relembra que as três personagens são nada além de três aspectos cronológicos femininos que se imiscuem em uma mesma figura, assim como ocorre com as personagens masculinas. A única evidência que encontro para o que aponta Tindall é a afirmação do narrador de que os nomes foram atribuídos em momentos desarticulados (“disjuntos tempos” na tradução de Donaldo Schüler), “*disjointed times*” (FW, 104.5).

Após a longa lista, passa-se a discutir o documento epistolar. Como se trata de *Finnegans wake*, porém, não lemos a carta diretamente sem percorrer inúmeras digressões. Em uma voz algo acadêmica, dúvidas diversas começam a surgir a respeito da correspondência de ALP; é analisada a aparência, o envelope, a letra. Reflexões sobre a materialidade da escrita e a natureza da memória registrada pela grafia inundam o capítulo. Fala-se da deterioração causada pelo tempo — quanto mais longínquas as memórias, mais difíceis são de se desenterrar. Essas reflexões e análises não são coesas de modo a nos permitir identificar melhor o tipo de narrador⁴⁵; apresenta-se um tom analítico, típico de Shaun, que varia epistemologicamente.

Discorre-se ainda a respeito da maneira como foi encontrada a carta: primeiro parece ter sido Kevin (Shaun), movido por certa ganância vingativa contra o irmão; depois sabemos que, no entulho, a carta foi descoberta e recuperada por uma galinha que, agora aprendemos, chama-se Belinda.⁴⁶ O lixo, o local de descarte e o próprio descarte, é fonte de história, uma vez que o passado é composto de dejetos. O tempo deixa o rastro do que foi descartado, e o movimento contrário ocorre quando se presta às atividades de recuperar e de rememorar. Essas atividades são atribuídas a Kate, que, por isso, faz uma breve aparição. Em sua fala, conclama entusiasmo. Em seguida, é registrado um

⁴³ “Eu conheço os vintenoze nomes de Atraente.”

⁴⁴ “Ele nunca tem as horas.”

⁴⁵ Para Epstein (2010, p. 53), Joyce prevê, nesse trecho, os métodos de leitura da crítica moderna, pós-moderna e genética, todos (talvez erroneamente) aplicáveis a *Wake*.

⁴⁶ Tindall observa que o tema da autoria (neste caso, do ato de recuperar a carta) relaciona-se ao enfrentamento a distância entre T. S. Eliot e Joyce, em especial a respeito de *The Waste Land* (TINDALL, 1969, p. 102).

perfil da ave que nos permitiu o acesso à carta. Quase chegando a um tom sentimental, sublinha-se seu protagonismo, que é o de Anna Livia e da figura feminina.

Como sabemos, Anna Livia produziu a carta com a contribuição direta de seus filhos, Shem e Shaun, o que a torna um documento plural, mesmo que seja nomeada “a carta de ALP” — a mãe é, afinal, “*the Bringer of Plurabilities*”, como é dito já nas primeiras linhas do capítulo. Em vez de ser a expressão unívoca de uma subjetividade, contém interferências de alteridades outras. Considerando que é de HCE e de ALP que se derivam todas as outras personagens de *Finnegans wake*, a carta pode abarcar a voz de todas elas. “*The proteiform graph itself is a polyhedron of scripture*” (FW, 107.8)⁴⁷ descreve a característica desses escritos como possuindo vários lados, como um poliedro, sem que sua quantidade seja definida.

A autoria é incógnita: “*who in hallhagal wrote the durn thing anyhow?*” (FW,107.36-108.1)⁴⁸. Por abranger todas as figuras desse mundo ficcional, o documento epistolar tem algo de universal, como *Finnegans wake* pretende ter. Questiona-se, a partir disso, o peso da autoria e da originalidade, da assinatura de um texto. Essa reflexão traz referências fundidas a Joyce e sua própria obra, em meio às alusões a Shakespeare, Dante, Homero, Le Fanu, Swift, Eliot, Pater (TINDALL, 1969, pp. 106-108). Embutiu também menções a críticas que recebeu sobre o texto de *Finnegans wake* — como a fala de Ezra Pound, a que se alude em “*A new cure for an old clap*” (FW, 104.22-23)⁴⁹ e em “*as an Esra*” (FW, 116.2), grafado com “s”. A ausência de aspas em suas páginas indica que o autor ou a autora da carta (ou Joyce) “*was always constitutionally incapable of misappropriating the spoken words of others*” (FW, 108.35-36)⁵⁰.

O capítulo se encerra com a assinatura de Shem, *the penman*, o irmão relacionado à árvore, à arte e à poesia, ao caos e à perversão (em oposição à pedra, ao analítico e político, prático e organizado Shaun, *the postman*), bem como a personagem mais próxima do próprio Joyce, como se verá mais adiante. Shem registrou a defesa expressa pela mãe — que, como Kate, é musa e

⁴⁷ “O grafo proteiforme é poliedro da escrita.”

⁴⁸ “[...] quem diabo escreveu esta maldita coisa de algum modo?”

⁴⁹ “Nova cura pra velha venérea.”

⁵⁰ “[...] [o autor] foi sempre constitucionalmente incapaz da apropriação indevida palavras faladas por outros.”

guardiã que tem o poder de evocar a memória. O que se recupera são fragmentos de uma refeição feita ao ar livre (no caso, cascas de laranja) por alguém desconhecido (possivelmente Shaun/HCE, “*sunseeker*”; note-se que Kevin é citado poucas linhas depois) em seu “*mistridden past*” (FW, 110.31), isto é, em seu passado maltratado, *mistreated*; malgovernado e governado por uma mulher, *missridden* (*miss* como prefixo ou como substantivo justaposto) e, ainda, um passado governado por mistério, *mysteryridden*, considerando o encontro de consoantes.

Seriam todas as reflexões do capítulo de Shem, alterego de Joyce, inclusive ao dizer que “*feminine fiction, stranger than the facts, is there also at the same time, only a little to the rere*” (FW, 109.32-33)⁵¹? Seria *Finnegans wake* um registro — ou a tentativa de um — executado pelo literato, mas inspirado pela força criativa e geradora feminina? Donald Schüler menciona que a carta de que se fala é, também, o próprio livro que estamos lendo (SCHÜLER, 2004a, p. 62), e Edmund Lloyd Epstein vai além ao afirmar que *Finnegans wake* como um todo é a própria carta de Anna Livia Plurabelle (EPSTEIN, 2010, p. 7).

De qualquer forma, à galinha que coleta resquícios do passado e que encontra a carta de ALP são atribuídas diversas características que a antropomorfizam, ao invés de ocupar um patamar de bicho irracional: ela tem senso sociocientífico indefectível, “*her socioscientific sense is sound as a bell*”, e “*she is ladylike in everything she does and plays the gentleman’s part every time*” (FW, 112.11-16)⁵². Mesmo sendo uma mera “*marcella, this midget madgetcy*” (Marcella é como se chamava uma anã que fazia *performances* circenses na Irlanda do final do século XIX), era “*Misthres of Arths*” (FW, 112.30-31)⁵³.

Em *Finnegans wake*, graças à ciclicidade, conhecer o passado é sabedoria útil para antever o futuro — não porque os eventos se repitam exatamente da mesma forma, mas porque o novo evolui a partir de tudo e todos que o antecederam. Assim, entre diversas previsões, diz-se que “*Man will become dirigible, Ague will be rejuvenated, woman with her ridiculous white burden will*

⁵¹ “[...] a ficção feminina, mais estranha que os fatos, também está aí ao mesmo tempo só um pouco à ré”

⁵² “o sociocientífico sentido avícola é sadio como o som do suíno”; “comporta-se como dama em tudo o que faz sem esquecer o papel do cavalheiro o tempo tolo”.

⁵³ “Mermestriz em Arthes.”

reach by one step sublime incubation, the manewanting human lioness with her dishorned discipular manram will lie down together publicly” (FW, 112.19-23)⁵⁴, em que *ague* significa doença (e lembra *plague*) e *white burden* são os ovos que a galinha precisa incubar, bem como pode ser o marido que precisa aturar (por ser um fardo, *burden*), velar e enterrar até o renascimento (simbolicamente, dele, mas, literalmente, dos filhos que a mãe gera, como a galinha e seus ovos). Esse ciclo geracional, aqui sob a perspectiva reprodutiva, é a certeza primordial que se tem em relação ao futuro.

Um dos vários trechos que parecem se dirigir à pessoa que lê, usando a segunda pessoa, parece oferecer consolo ou animação, especialmente se estiver se sentindo perdido no livro (*lost in the bush*, *lost in the book*). É um puro e simples jogo de palavras, “*puling sample jungle of woods*”, que dispensa o conhecimento bíblico e tradutório dos quatro apóstolos — quaisquer jovens ciganas podem pegar alguns gravetos dessa selva de troncos (*jungle of woods*), dentre tudo o que a galinha (Belinda, ALP, Kate) coletou.

You is feeling like you was lost in the bush, boy? You says: It is a puling sample jungle of woods. You most shouts out: Bethicket me for a stump of a beech if I have the poultiest notions what the farest he all means. Gee up, girly! The quad gospellers may own the targum but any of the Zingari schoolerim may pick a peck of kindlkings yet from the sack of auld hensyne. (FW, 112.3-8)⁵⁵

Entre notas de sua vida selvagem, “*Nuttings on her wilelife!*” (FW, 113.3)⁵⁶, tudo o que ela quer escrever é a verdade sobre ele, HCE, “*All schewants (schwrites) ischt tell the cock’s trootabout him*” (FW, 113.11-13)⁵⁷. Ela afirma o que já desconfiamos — ele é múltiplo: “*There were three man in him (schwrites)*” (FW, 113.14)⁵⁸, apontando para a coexistência de Shem e Shaun em HCE (e do senhor Sackerson, se pensarmos Shem e Shaun como

⁵⁴ “O homem se tornará dirigível, a águia será rejuvenessida, a mulher com seu ridículo fardo branco atingirá com um passo incubação sublime. A leoa humana carente de juba com o seu discipular carneiro deschifrado estarão acomodados juntos publicamente pele sobre velo.”

⁵⁵ “Sentes-te perdido como num matargal, menino? Dizes: Isso não é mais que puro e simples emiranhado de palavras. Quase gritas: Macacos que me merdem se tenho a mais franga noção do sentidesse emmorrhinado todo. Vamos, querida! O quarteto de evangelistas pode ter a chave do mastério mas mesmo uma cigainha aprendiz saberá recolher ainda um punhado de palha do saco dessa velha galindácea.”

⁵⁶ “Nutilidades disso em toda a sua vida.”

⁵⁷ “A cauda coda (ishcreve) quiero decir a vícola ver dade a ré speito dele Cocoricó.”

⁵⁸ “Havia três homens nele (ishcreve).”

um só, como será autorizado em capítulos sucedentes e mesmo algumas linhas depois, com “*Treestone*”). Misturada a maçã e Adão, uma assinatura de ALP é vislumbrada em “*Add dapple inn*” (FW, 113.18)⁵⁹, que soa como “*A double n*”, isto é, Ann, e a coloca no lugar de Eva. Soletrar ratifica que a carta tenha sido ditada, de modo que “*schwrites*” possa ser uma onomatopeia de rabiscos ou uma pausa para que registrem o que está sendo dito.

Na medida em que o capítulo 5/l é concluído com a indicação da assinatura de Shem, alterego de Joyce, pode-se pensar em uma alusão ao lugar de narrador primário que, no caso, nem sempre ocupa o posto de narrador secundário. As reflexões a respeito da carta certamente se aplicam a *Wake*, mas tanto quanto a registros escritos de maneira geral. Não há evidências suficientes para estabelecer que o texto de *Finnegans wake* seja todo a carta de Anna Livia, como afirma, por exemplo, Epstein; tampouco isso desautoriza observarmos que tais reflexões possam se aplicar simultaneamente à obra e à correspondência citada no texto, especialmente considerando as pistas textuais de Joyce que levam à sua própria biografia e obra.

As reflexões tratam, portanto, de ambos os casos de envio, em que se terá sempre apenas o desejo de correspondência: o da carta e o do texto literário. Ambos lidam com a projeção a um futuro. O tempo por vir do texto não é apenas o do recebimento, isto é, da conclusão da entrega da carta ao destinatário ou da aquisição do livro. Mais especificamente do que isso, o tempo futuro ao qual o texto se projeta é o tempo do ato de leitura. O futuro do texto é, nesse sentido, mais importante para justificar a sua existência do que o antes. Nesse caso, a autoria sequer precisa ser explicitada, dado que a assinatura está em cada ato de escolher e de grafar cada palavra do texto: “*So, why, pray, sign anything as long as every word, letter, penstroke, paperspace is a signature of its own?*” (FW, 115.6-8)⁶⁰. Uma pena usada para escrever e as penas da galinha se aproximam na tradução, assim como *pen* lembra *hen*.

Joyce aborda história e memória, respectivamente registro e rememoração. O que se conclui é que ambos são infiéis à realidade, sendo sempre dotados de assinatura de quem registra. A rememoração tem caráter fragmentário e

⁵⁹ “De Dubolina.”

⁶⁰ “Por quê, pois, te pergunto, assinas o que quer que sobeja, se cada pilavra, cada letra, cada penada, cada espaço é assimnatura inequívoca de ti aesmo?”

pode ser distorcida até mesmo inconscientemente. Mesmo que se consiga mantê-lo, o registro é já uma outra coisa, uma versão do que se deu que será reinterpretada por quem se depara com ela. A execução da escritura modifica toda intenção autoral inicial. A carta, com suas interferências, não carrega a voz direta de Anna Livia nem de Shem, ambos unidos pela pena (*feather* e *quill*, respectivamente; *hen/pen*). O que acessamos é o mero simulacro do que se pretende expressar, e o que se pretende expressar é necessariamente uma reelaboração do que se rememora.

Capítulo 6/l: falso oráculo

O capítulo sexto apresenta um jogo de perguntas e respostas que suscita um dos mais claros exemplos de não existem vozes unívocas em *Finnegans wake*. Nesse *quiz*, pode-se considerar o irmão Shem como aquele que questiona (CAMPBELL; ROBINSON, 2013, p. 105) e Shaun como quem responde; podemos considerar que HCE e/ou Shem elabora(m) as perguntas e doze clientes do *pub* (relacionados aos doze apóstolos) as fazem: “*this nightly quisquiquock of the twelve apostrophes set by Jockit Mic Ereweak*” (FW, 126.6-7)⁶¹. Os doze apóstrofes podem se referir também à quantidade de questões. Shaun também contém algo de Earwicker (HCE) em sua denominação, “*Shaun Mac Irewick, briefdragger*” (FW, 126.4)⁶². Os dois irmãos são aspectos de HCE — ou, inversamente, carregam aspectos do pai.

Deparamo-nos com os seguintes dizeres introdutórios:

So?
Who do you no tonigh, lazy and gentleman?
The echo is where in the back of the wodes; callhim forth!
(FW, 126.1-3)⁶³

Apresenta-se-nos mais um capítulo que se inicia com o uso da segunda pessoa e um termo fático (“so?”), como que chamando a atenção da leitora em um lugar de interlocutora. Desta vez, porém, isso se desdobra em uma voz de apresentação a uma suposta plateia: “lazy and gentleman” poderia ser *ladies*

⁶¹ “[...] no seu noturno quioquiosquê dos doze apóstrophos, feito por Jockosito Mic Lacrain.”

⁶² “Shaun Mac Lacrain [...]”

⁶³ “Assim?”

Quem ignore esta noite, signora e senhor?

O eco é onde no fundo da florode; que venha!”

and gentlemen, mas observe-se o singular — podendo se referir, de fato, ao único indivíduo presente: aquele que lê. O ponto mais importante é a negativa *no*, que soa como *know*. Conhecer ou saber, práticas positivas em sentido estrito, em *Finnegans wake* são desvirtuadas para passarem a estar intrinsecamente ligadas ao *não* — não saber nem conhecer.

Ouvem-se ecos que, em vocabulário eslavo, vêm do fundo das águas (*wodes*), como apontou John Gordon (GORDON, 1986, p. 112), ou vêm do fundo da floresta (*woods*). Há o chamamento para que “ele” venha até a frente, dono da voz que origina os ecos — possivelmente Shaun, ainda que também pudesse ser seu pai, HCE, evocado para advir das profundezas das águas. No *quiz*, as doze perguntas dizem respeito às personagens de *Finnegans wake*. Dada a variedade de personagens que se apresentam no capítulo, temos em 6/I o que Joyce chamou de galeria de retratos, *picture gallery* (GORDON, 1986, p. 151). Segundo William York Tindall, o capítulo 6/I traz, ainda, uma breve descrição de *Wake*, talvez uma das melhores possíveis (TINDALL, 1969, p. 111) — *fine artful disorder* (incluo a primeira palavra, que Tindall exclui), ou, nas palavras de Schüler, “fina artística desordem” (FW, 126.9).

A fluidez do percurso até agora permitiu que visitássemos diversos espaços-tempos que guardam relação, em maior ou menor grau, com a família Porter. Até então, a mais importante delas certamente foi a cena das horas, no Phoenix Park, com o cadete e HCE, que se repetiu em diferentes formatos — justamente porque não nos detivemos no espaço-tempo da ocorrência em si, mas percorremos seus desdobramentos espaço-temporais, tanto antecedentes quanto sucedentes.

Para Edmund Lloyd Epstein, o modo temporal tem início de fato somente aqui (EPSTEIN, 2010, p. 57), o que se baseia em sua concepção de modo temporal como unicamente o que consistir na porção dramática ou dramatizável do texto. Ao invés disso, minha compreensão é a de que aqui tem início um dos vários modos temporais, não o único. Epstein chama a atenção para uma palavra de marcação temporal, “*tonigh*” (FW, 126.1-2), que considera a primeira, desde o primeiro capítulo, a realmente indicar a instância do tempo (EPSTEIN, 2010, p. 20). O autor está correto se considerarmos que o tempo só se inicia quando adentramos o espaço-tempo da família Porter, no decurso de

uma noite. Há espaços-tempos diversos, porém, que já adentramos, sem que tenhamos nos detido neles.

A primeira pergunta é uma longa charada a respeito de HCE, cujas iniciais se encontram espalhadas pelo texto. São enumerados seus feitos e também acontecimentos que o envolveram. O momento em que o cadete lhe pergunta as horas e o período em que ficou submerso são citados com frequência. Além de alusões aos rumores a respeito de sua queda, sua morte e desaparecimento são referidos inúmeras vezes, como que apresentando dicas para a interrogação de um “o que é, o que é?”. Assim, a despeito de o texto não oferecer respostas, frequentemente instiga questionamento e incentiva uma atitude investigativa na própria leitura.

Para John Gordon, essa pergunta é composta pelos destroços da mente em um ritmo de associação livre, de modo a esse estado de transe acabar por transformar o passado (as lembranças do indivíduo) em lenda ou em mito (GORDON, 1986, p. 152). Assim, poderíamos compreender que a personagem questionada nessa primeira pergunta seria, em verdade, HCE, advindo das profundezas das águas, não Shaun, como afirmam Campbell, Tindall e Epstein. Shaun e HCE podem coexistir, se considerarmos que o filho dá voz ao pai ao encarná-lo.

A segunda questão é enigmática: “*does your mutter know your mike?*”. Como diz Tindall, não pode haver resposta correta e compreensível se nem mesmo a pergunta é clara. Dentre diversas possibilidades simultaneamente válidas, considero primordialmente pertinente — sem anular outras possibilidades — a de que Shem esteja perguntando se a mãe de Shaun sabe que ele é Mike (Michael, como o arcanjo, oposto a Nick, o diabo). A resposta de Shaun trata dos pais tendo relações sexuais, o que se relaciona ao que Margot Norris (1976) e John Gordon (1986) afirmam ser o suposto “pecado original” de *Finnegans wake*: o ato sexual que gerou a filha Lucia Joyce. Para esses autores, portanto, a catástrofe que suscita e permeia a reverberação de atribuições de culpa é a *primal scene*, termo freudiano com o qual James Joyce teria se familiarizado (GORDON, 1986, pp. 81-82).

A temática justifica também que, para John Gordon, as duas primeiras perguntas fechem o primeiro dos sete ciclos autobiográficos que repetidamente permeiam *Finnegans wake*, sendo o primeiro deles o do ato sexual que deu

origem à filha, Issy (GORDON, 1986, p. 82). As questões de 3 a 7 compreenderiam a formação do microcosmo da vida do casal, de seu lar e seu *pub* até Dublin como um todo. As questões 8, 9 e 10 corresponderiam ao terceiro estágio, no qual ocorre a chegada da *leap-year girl* (Issy); a questão 11 corresponderia à batalha fraterna, que ocupa os estágios quarto, quinto e sexto; e a questão 12 corresponderia ao sexto e ao sétimo estágios da sequência, que se encerra com enchente que leva ao arco-íris de redenção e ao reinício (GORDON, 1986, p. 152).

Com a terceira questão, indaga-se qual seria o nome ou o *motto* que consta na casa (que é também o *pub*) da família, ao que Shaun responde com o lema da cidade de Dublin, *civitas urbis felicitas*, ratificando a correspondência entre a família Porter e os dublinenses de maneira geral e, portanto, relativizando o espaço-tempo da família em questão — ou melhor, multiplicando em mais de um espaço-tempo possível.

A quarta questão evoca os quatro velhos homens, pela divisão em quatro partes, referindo-se aos quatro distritos Ulster, Munster, Leinster e Connaught. Para Gordon, porém, trata de matrimônio (GORDON, 1986, p. 153): os três primeiros seriam, cada um, um tipo de pretendente; Connaught representaria as mulheres que seriam pedidas em noivado (faz sentido se lembrarmos que Nora Joyce era de Galway), recebendo promessas quase nunca cumpridas (GORDON, 1986, pp. 153-154). A resposta inclui um quinto item, “abcd)” (FW, 141.4), com “*A bell a bell on Shalldoll Steepbell*” (FW, 141.4-5)⁶⁴. Para Gordon, os sinos indicam casamento (GORDON, 1986, p. 154). Se Shalldoll remete a Shandon, em Cork, certamente evoca os sinos da igreja de Saint Ann, trazendo Anna Livia ao texto.

O tema tem continuidade na quinta questão, que evoca o funcionário do *pub*, que pode ser chamado de Sackerson (como faz Gordon), aqui nomeado apenas como “*Pore ole Joe!*” (FW, 141.27), “Pobre Joãoninguém!”. Representante da geração anterior à de HCE, detém em si, também, todos os homens, “Joe” sendo um nome suficientemente comum para ser genérico. A pergunta inclui as iniciais de HCE, explicitando o elo: “H. E. Chimney’s Company” (FW,

⁶⁴ “[...] dom e dom Shantos sinos de Shandon [...]”

141.20)⁶⁵. Trabalhador e agora já mais velho, o tempo de servir só se esgota com a morte (*bás* em irlandês): “*serve’s time till baass*” (FW, 141.15)⁶⁶.

A sexta questão pede explicações para o slogan “*Summon In The House-sweep Dinah*” (FW, 141.28-9)⁶⁷ e, desta vez, evoca Kate, a senhora que limpa o chão (*sweep*). Seus “tip” foram substituídos por “*Tok*” (FW, 141.30), “*Tik*” (FW, 141.33), “*Tuk*” (FW, 142.2), “*Tek*” (FW, 142.5) e “*Tak*” (FW, 142.7), remetendo, ainda, ao som de um relógio. A aparição das consoantes “p” e “t” em “*phwhtphwht*” (FW, 141.34) remete a Issy, explicitando o elo entre as mulheres de diferentes idades assim como foi feito entre os homens, na pergunta anterior.

A sétima questão estabelece o elo entre a família e os outros residentes da cidade, “*those component partners of our societate*” (FW, 142.8)⁶⁸. Trata da população, tanto os frequentadores do *pub*, microcosmo da família, quanto os cidadãos de Dublin em geral. A oitava trata de Issy, no plural, como constantemente se desdobra em outras vinte e oito meninas (para que seja ela a vigésima nona, isto é, uma *leap-year girl*).

A questão 9 trata do próprio *Wake*, um caleidoscópio que permite diferentes visões a partir das mesmas formas. A questão 10 evoca, novamente, Issy, desta vez como tentação frente ao homem. A questão 11 trata de HCE se dividir em dois, como ocorre nos embates entre Shem e Shaun (e que se desdobra nas cenas entre HCE e o *cad*, no Phoenix Park, em que os dois se confundem, por exemplo).

Capítulo 7/l: dobra da correnteza

No capítulo sétimo, presenciamos algumas das alentadas brigas entre os irmãos antagônicos. Shaun, puritano e moralista, insulta longamente Shem, a metade depravada e baixa dos dois homens. Inclusive literalmente: a certa altura, cada irmão ocupa metade de um mesmo corpo, cada uma delas concentrando as suas características gerais complementares. Ao caráter violento e

⁶⁵ “[...] H. E. Chaminés & Co. [...]”

⁶⁶ “[...] serviria em tempo integral [...]”

⁶⁷ “[...] Sumissezinha de limpeza na Casa de Diná?”

⁶⁸ “Quem são esses participantes componentes de nossa societate [...]”

repressor de Shaun, por exemplo, correspondem os braços, usados para agredir; as pernas, usadas para fugir, correspondem a Shem (EPSTEIN, 2010, p. 83).

Shaun descreve detalhadamente os defeitos de seu irmão, que incluem desde cheirar mal até o pecado da luxúria. Apesar do enfoque totalmente concentrado em Shem nessas descrições, o enfático desprezo de Shaun marca sua própria personalidade e, assim, conhecemos os dois. Este capítulo deixa claro que o efeito colateral da exposição fervorosa de uma antítese é nos permitir pressupor a tese. Evidencia-se, portanto, a complementaridade de opostos como uma maneira de ver e de entender o mundo, que Joyce certamente colheu de Tomás de Aquino, dada a sua formação jesuítica e a influência de Aquino em suas obras.

Com sua visão de complementaridade, Aquino explica a existência do bem e do mal não como contrários, isto é, duas existências simultâneas que se substituem, mas sim como opostos complementares, que dependem um do outro para a definição. O mal, para Aquino, não existe em si, pois Deus não poderia tê-lo criado. Ele teria dado origem apenas ao bem, que é a perfeição do ser. O mal, nesse sentido, vem à tona quando não se atinge a perfeição — por carência, portanto. Não existe o mal em si, puro, independente; o que existe é o defeito do bem.

Dessa forma podemos entender Shem e Shaun, assim como todas as personagens de *Finnegans wake*: apresentam-se em identidades mutáveis, sempre existindo umas em relação às outras. É da complementaridade que se alimentam suas definições temporárias. Issy pode ser a irmã caçula indefesa e frágil, como pode ser a jovem sedutora; Anna Livia pode ser a força da vida, como pode ser a mulher que se sacrifica à exaustão. Tudo depende das relações estabelecidas a cada momento, gerenciadoras e geradoras dessas diferentes existências ou modos de existir das personagens.

Um policial, indignado com toda a baixezça já descrita de Shem, encarna a figura da autoridade e da imposição da ordem em que se vê Shaun. Chama-se Justius em alusão à justiça, aqui compreendida como a força de direito executada com o respaldo de autoridade. A justiça é evocada não como ideal abstrato, mas como o próprio direito, fruto da convenção, punitivo e cujo objetivo é a ordem — não necessariamente a paz. Páginas depois aparecerá o nome

Mercius, em alusão à piedade (*mercy*), que denomina Shem ao se defender das acusações de Justius. A noção de piedade se relaciona à flexibilidade, à generosidade e à consideração do contexto e da coletividade. Uma outra forma, talvez, de se pensar a própria justiça.

Justius coleta fotografias e Mercius acrescenta som à projeção de imagens. Para Epstein, é com o discurso de Mercius que o tempo se inicia (EPSTEIN, 2010, p. 90). Como polos opostos e, ao mesmo tempo, complementares, Shem e Shaun se transmutam nas margens do rio Liffey, que a certa altura se aproximam. Epstein nota também que, no fim do capítulo, a correnteza do rio tem a sua direção alterada para o leste (EPSTEIN, 2010, p. 91). O autor aponta como uma evidência dessa mudança o nome da igreja Adam and Eve's no capítulo 8, agora não mais invertido, como no capítulo 1/l.

Capítulo 8/l: Vodyanoy

Estamos no crepúsculo. Em vez de Shem, passa a ser o tema, desde o fim do capítulo anterior, a mãe dos filhos rixentos, Anna Livia. Sua correnteza é a do rio Liffey e segue o fluxo por entre as ribanceiras, que, por sua vez, simbolizam seus dois filhos homens — aqui, duas mulheres lavando roupas e discutindo dialeticamente. O fluxo do rio segue em direção ao mar, isto é, em direção ao seu desaparecimento, sua dissolução (que é diferente de pensar em um fim, em algo propriamente terminante). É possível perceber que diferentes dicotomias existem em todas as figuras: ALP e Kate, HCE e Sackerson, Issy e seu reflexo; ao mesmo tempo, há tripartição, envolvendo as três fases da vida: ao primeiro caso, acrescentam-se Shem e Shaun, que eventualmente são um só; ao segundo, a filha, Issy. O que presenciemos agora é a dicotomia que abarca duas mulheres lavando roupas às margens do rio e conversando sobre o passado e o presente de Anna Livia.

As mulheres que dialogam dão continuidade à dicotomia Shem-Shaun, de modo que uma delas ouve e outra relata (BEGNAL; ECKLEY, 1975, p. 199). Elas não têm conhecimento pleno dos fatos discutidos, mantendo a coerência de que não há fatos nem história oficial. Até mesmo dados básicos da biografia de Anna Livia lhe escapam: mal sabem quantos filhos e filhas ela realmente

teve. Chegam a citar que podem ter sido três (III) ou 111 (FW, 201). Segundo registram Campbell e Robinson, o paralelo estabelecido com esse número é entre Anna Livia e *vodyanoy* (nome dado à figura lendária russa identificada com as águas), bem como estabelece ligação com o número mitológico da plenitude, III (CAMPBELL; ROBINSON, 2013, p. 133).

Problemas matrimoniais são tema de boa parte do falatório. As mulheres lavando roupas comentam a sujeira das roupas de HCE, assim como admiram e se compadecem pelos esforços de sua mulher. O fato de que HCE era alvo de perseguição é um dos pontos geradores de conflitos, mas também uma prova da capacidade redentiva de ALP. A vida doméstica do casal tem seus percalços próprios, mesmo antes da perseguição ao homem acusado de pecados indefinidos: Anna Livia, ativa e azafamada, por vezes se sobrecarrega de tarefas; HCE, ao contrário, frequentemente permanece inerte e dorme longamente — exatamente como a paisagem paralisada das montanhas se contrasta com as águas fluviais. ALP lhe confere a energia que lhe falta.

Anna Livia é a geradora da vida não apenas por ser mãe e seu papel não se resume à maternidade. É também a fonte vital por ser aquela que desperta o marido para a vida, descortinando suas belezas variadas de forma desapegada e generosa. Além de abrir seus olhos para as alegrias diversas que a vida tem a oferecer, ela mesma se dedica a animá-lo e a seduzi-lo. Apresenta-se ao marido se desdobrando em mais de uma sedutora, incorporando o encanto juvenil simbolizado por moças virgens, regozijando-se na própria beleza e vaidade. Anna Livia não quer que seu marido seja privado de gozo algum — disponibiliza-os todos.

ALP não se esforça apenas para acordar o marido de seu estado vegetativo. Também é generosa e igualmente se doa aos seus filhos. Como uma das demonstrações dessa dedicação, são listados diversos presentes que traz aos três filhos — ou, aqui, a 111 deles (FW, 201). Os presentes parecem estar guardados na bolsa-carteiro de Shaun, *the postman*, e, como nota Epstein (2010, p. 97), compõem o trocadilho entre os objetos dados de presente pela mãe e o tempo presente: “*a fluid succession of presents*”, uma fluida sucessão de presentes, é sua descrição do passado em *A portrait of the artist as a young man*.

Entre os presentes que Anna Livia traz àqueles que são agora centenas de filhos, encontram-se sucessões de acontecimentos terríveis, incluindo doenças e ferimentos. Isso sugere a interpretação de que os presentes dados são, de fato, os presentes no sentido temporal: ao dar à luz, dar a vida, dá-se uma sucessão fluida de presentes que se preenchem de obstáculos, tristezas e decepções.

Simbolizando a generosidade inerente à abertura de caminhos para as novas gerações, um presente concedido por Anna Livia a vinte e cinco garotas é a menarca (e, portanto, a fertilidade e a aproximação da vida adulta). Algumas das alusões às mudanças geracionais, misturadas e indefinidas cronologicamente, acabam por frequentemente apagar as divisões entre as faixas etárias e sugerir combinações incestuosas. Aquilo de que Joyce de fato trata, porém, é a fatalidade da passagem do tempo e da substituição das gerações.

A certa altura, ouvem-se sinos, que marcam também o anoitecer. As mulheres que conversam enquanto lavam roupas, aparentemente cansadas e já mais velhas, passam a se ouvir cada vez menos, como se estivessem se distanciando involuntariamente e/ou perdendo a audição. Ao final do capítulo, estão paralisadas. Uma delas se transforma em árvore e a outra, em pedra — mudança e permanência, simbolizando também Shem e Shaun, respectivamente, confirmando a relação entre a dicotomia das duas mulheres e a dicotomia existente entre os dois irmãos.

Em termos de marcação do espaço-tempo, o final do capítulo que encerra o primeiro livro de *Finnegans wake* se dá com o cair definitivo da noite, quando toda luz desaparece e não se ouve nada além do som das águas do rio. Anuncia-se que os filhos voltarão a ocupar o centro das passagens que se desenrolarão no próximo livro, “*a tale of stem or stone*” (FW, 216). Não há arremate nem nos são dadas quaisquer conclusões nas abordagens dos temas que percorremos. Não é necessário: todos eles retornarão, virão à tona novamente seja na penumbra, seja no breu, sem sombra de dúvidas (mas com muitas delas). Só depende de prosseguirmos lendo.

1.2. O ato de leitura

Nesta exposição a respeito do tempo, parto de uma particularidade importante: o fato de que a literatura somente se realiza a partir da atividade da leitura, isto é, a partir do momento em que uma leitora intervém na existência em suspensão ou ostracismo da obra literária que não está sendo lida. Esse ato de leitura inevitavelmente se desenrola, como sabemos, em uma sequência temporal — há uma certa passagem do tempo à medida que a leitura acontece, sendo necessária a leitura de um parágrafo por vez, uma página por vez. A leitura de *Finnegans wake*, naturalmente, não é exceção. De uma certa maneira, contudo, o texto de *Wake* busca quebrar essa regra.

Avancemos por partes. A evolução temporal inerente à leitura concede à leitora a ilusória percepção de que ela permanece no controle absoluto, quando, em verdade, o ritmo de leitura varia de maneira parcialmente incontrolável e imprevisível, isto é, não somente de acordo com o que decide cada pessoa, mas também de acordo com cada livro e com a condição momentânea do indivíduo (se está com mais ou com menos disposição, capacidade cognitiva de atenção etc.). Os aspectos temporais de percepção certamente integram toda e qualquer experiência subjetiva de apreciação artística, mas a literatura é distinta em sua absoluta impossibilidade de que seja apreendida de relance, nem captada em passant por sua presença ambiente. Esse aspecto específico, um tanto óbvio, não é compartilhado por outras artes, e penso que constitui, entre outras coisas, o que a literatura teria de único.

A maior proximidade, nesse aspecto, pertenceria ao cinema e à música, seguidos, por último, das artes plásticas e arquitetura. Isso porque o cinema exige, também, um desenrolar temporal para que se assista ao filme; não pode estar exposto de uma só vez, em sua totalidade, como um quadro, permanentemente pronto para ser apreendido pela visão. A apreensão da música pela audição é igualmente dependente de uma sequência. É peculiar que essas modalidades artísticas possam ocupar um espaço sem reter a atenção de apreciadora alguma, como música ambiente, de maneira similar ao quadro que

ocupa um determinado lugar de maneira decorativa e não é realmente observado por ninguém. Esses são casos, também, de não realização da obra, similares ao livro (ou, claro, um *ebook*) que não está sendo lido e, portanto, ocupa um lugar de ostracismo, puramente ignorado, com sua potência silenciada. A diferença crucial, porém, é que basta a disposição cognitiva para haver a diferença entre ver e olhar, escutar e ouvir. O mesmo não ocorre com a literatura, pois isso não basta para acessá-la diante de um livro. É preciso um ato de manipulação do objeto (seja um livro impresso ou um aparato eletrônico), uma interação de outra ordem, da qual a leitora é relativamente dominadora: de certa forma, detém todo o controle de seu ato de leitura, mas isso acontece sob regras implícitas ditadas pelo próprio livro, incluindo a sequência das páginas, quanta leitura cada página demanda, se há pausas, ilustrações etc. — diferentemente do cinema e de um concerto musical, em que a sequência segue a despeito do espectador, que é quem deve acompanhá-la.

A respeito dessa imposição no âmbito do cinema, diz Walter Benjamin, em *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*: “O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo” (BENJAMIN, 1955, p. 12). Benjamin se refere ao fato de que, quando “o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. A associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem” (BENJAMIN, 1955, p. 12), no que se baseia “o efeito de choque” que demanda a constância da atenção do espectador.

Ao invés de Benjamin, interessam-me, aqui, não as consequências do efeito dessa dinâmica sobre o espectador, mas o fato de haver nela uma imposição de ordem temporal. A tecnologia tem modificado algumas dessas relações há algumas décadas, com a gravação de som e imagem, VHS, DVD, CD, *streaming* etc., apresentando a possibilidade de controle sobre o tempo. Ler, porém, sempre permitiu esse controle por parte de quem acessa a obra. Mais do que permitir, é parte essencial da experiência de leitura poder pausar, voltar atrás algumas páginas ou parágrafos para reler, escolher o que e quando dedicar mais tempo e mais atenção a algum trecho. A experiência da espectadora e da ouvinte tem passado por modificações que a da leitora não passou: a experiência da literatura permanece fundamentalmente a mesma, seja na forma

eletrônica, seja na impressa. A literatura, para existir, precisa da leitura — afirmação válida se entendida em qualquer destas duas maneiras: tanto a instituição da literatura e seus consumidores, coletivamente, quanto de um ponto de vista fenomênico, individualmente.

Inevitável lembrar, a esta altura, os termos de Walter Benjamin em seu mais famoso texto, cuja segunda versão foi publicada em 1955, em que afirma que a reprodutibilidade técnica não inclui “a esfera de autenticidade” da obra e “desvaloriza o seu aqui e agora” (BENJAMIN, 1955, p. 2). Importante apontar, porém, a falha desse raciocínio no que diz respeito à literatura. O processo de perda de autenticidade descrito pelo teórico tem como maiores exemplos o desenho e, principalmente, o cinema. Também no caso da música, da fotografia e das artes visuais de maneira geral, além do cinema, a obra é autenticamente afetada e, por isso mesmo, prejudicada em certa medida, ainda que o autor admita haver alguma vantagem na ampla circulação das obras graças à possibilidade de reprodução. Algo mais profundo, porém, é corrompido, resultando em um problema maior do que a vantagem de divulgação, uma vez que não possam ser exatamente as mesmas obras a “original” e a reprodução. A esse respeito, Walter Benjamin define a autenticidade da obra, culminando no conceito de aura:

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquivava do homem através da reprodução também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas desaparece com ele a autoridade da coisa, seu peso tradicional. O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. (BENJAMIN, 1955, p. 2)

A literatura, porém, não sofre esse efeito em seu “aqui e agora” porque seu aqui e agora ocorre na leitura, silenciosa ou não; seu aqui-agora é alheio ao processo de reprodução do objeto. Na récita de uma literatura essencialmente oral, isso seria naturalmente diferente, por sua natureza ser a do momento da *performance* muito mais do que o texto a ser lido em recolhimento. Nesse caso, cada nova récita seria uma nova apresentação da obra, exatamente como o teatro, e uma gravação da mesma seria mera falsificação, como

é denominada na perspectiva do pensador alemão. O texto de Benjamin, porém, não traz essa comparação, menos ainda a ressalva entre uma manifestação artística e outra. Sua única menção explícita é à literatura escrita e, mesmo a esse respeito, reitero que a reprodutibilidade técnica não afeta a autenticidade da palavra escrita, porque sua aura só se concretiza na leitura do texto, isto é, não se finaliza na fabricação de seu suporte.

O suporte literário é necessário para que a literatura possa acontecer; é requisito, não é a obra em si. A experiência de leitura será a mesma em todos os volumes de uma edição, seja um volume velho e de páginas amareladas ou um volume conservado, e ainda será a mesma em uma reimpressão posterior, em capa dura, de luxo, o que quer que seja. O objeto é meramente o ponto de partida, como um instrumento que precisa ser tocado ou, em analogia ainda melhor para falarmos de *Finnegans wake*, como uma partitura. O texto de *Finnegans wake*, então, por exigir sua tradução em som, é música, metaforicamente falando, ou “multaphoniassintaticamente” falando (“*multaphoniaksically spuking*” — FW, 178.6-7). A experiência aurática que advém da leitura é o que constitui essa essência, não importando, nesse sentido, se o sujeito está ouvindo ou lendo diretamente, nem se está lendo em voz alta ou silenciosamente. Qualquer que seja a maneira, a experiência da literatura oferece uma aura autêntica com ou sem reprodutibilidade técnica para distribuí-la por mais pessoas. (Essa característica é, como citei anteriormente, afirmada também por Benjamin como uma vantagem efetiva da reprodutibilidade: o maior alcance e a aproximação da obra ao público.)

A filósofa Maria Filomena Molder, em *Semear na neve: estudos sobre Walter Benjamin*, aponta o caráter único de um *hic et nunc* em que se dá aura e que tem como epicentro a afetação daquela que aprecia a obra de arte. Molder define a experiência aurática nos seguintes termos:

o enigmático brilho de cada coisa, o aspecto pura e simplesmente hermético da arte. [...] é exercício de paixão para com uma coisa, de disposição para sofrer os efeitos da ação de uma coisa sobre nós. Por outro lado, a aura diz respeito ao não se cansarem os olhos de ver uma coisa ou um ser, aquilo que não para de alimentar o desejo, aparecendo a coisa como imagem pairante de um mundo anterior [...]. A aura – como a beleza – é arrancada às profundezas do tempo e o momento do seu reconhecimento é único, de cada vez irrepitível. (MOLDER, 1999, pp. 55-56)

As palavras de Molder são pertinentes para o caso da literatura. “Arrancada das profundezas do tempo”, a aura existe em suspensão até que seja trazida à aparição, em um instante cujo impacto jamais poderá ser reproduzido. A leitura como processo cognitivo acontece em uma sequência controlável por quem lê, podendo escolher voltar à página anterior ou pular um parágrafo, reler várias vezes a mesma passagem, ler silenciosamente e depois ler em voz alta etc. A aura, porém, não está presa a cronologia alguma, pois existe de maneira difusa, afetando a leitora em instantes de intensidade desvinculados da ordem da percepção em sequência das palavras. A aura supera o tempo da leitura e está presente seja no silêncio, seja na escuta de uma leitura em récita. Faz parte dela o impacto geral que vem da apreensão semântica e da percepção auditiva, indissociavelmente, até porque mesmo uma leitura silenciosa compreende uma ativação cognitiva de ordem fonológica. Essa constatação é central para o entendimento da experiência de leitura e foi bem sintetizada a seguir.

Dispomos de uma via indireta de acesso às palavras, que nos evita pronunciá-las mentalmente antes de compreendê-las. Contudo, nos leitores experientes, a sonoridade das palavras continua a ser utilizada, mesmo se dela não tivermos sempre consciência. Não se trata de articulação — não temos necessidade de mover os lábios nem mesmo de preparar um movimento da boca. Mas, a nível mais profundo de nosso cérebro, as informações sobre a pronúncia das palavras são automaticamente ativadas. (DEHAENE, 2012, pp. 39-40)

Estudos cognitivos confirmam empiricamente aquilo que se há muito se poderia supor⁶⁹: a experiência de leitura não é uma experiência muda, mesmo quando silenciosa (YAO; BELIN; SCHEEPERS, 2011). A leitura sempre está atrelada à articulação de fonemas, havendo aí um estrato sonoro que é dimensão estética essencial para o texto literário. Joyce lança mão de muitos trocadilhos que só poderiam ser entendidos visualmente, por lidarem com diferentes ortografias, mas enfatizou incansavelmente a importância da dimensão sonora de *Finnegans wake*. “O mundo da noite não pode ser representado na lingua-

⁶⁹ Magda Soares (2018) aborda diversos estudos recentes e também cita a expressão “fala interior”, de Huey (1908), “que, já no início do século XX, em livro pioneiro sobre a psicologia da leitura, hoje considerado um ‘clássico’, afirmava que ‘não há dúvida de que ouvir ou pronunciar, ou ambos, interiormente, o que é lido é parte constitutiva da leitura da grande maioria das pessoas’ (1908: 117), e propunha que ‘o falar ou ouvir interiormente o que é lido parece ser a essência da leitura’ (1908: 122)” (SOARES, 2018, P. 262).

gem diurna”, dizia, e “Para Claud Sykes, insistiu: ‘É tudo tão simples. Se alguém não entende uma passagem, tudo o que precisa é ler em voz alta’” (ELLMANN, 1989, p. 729). O texto foi escrito tendo sua dimensão fonética em mente e, da mesma forma, o leitor deve ter essa preocupação se quiser enxergar (ou melhor, ouvir) o que o autor quis fazer em seu texto.

O reconhecimento fonético é essencial para o efetivo funcionamento do método de Joyce em *Finnegans wake*. Caso não se leia em voz alta, como o autor recomendava, é preciso atentar-se aos sons; mais do que por razões estéticas, é preciso efetivamente fazê-lo para compreender frases e vislumbrar certas sobreposições de signos linguísticos. Essas sobreposições são executadas por Joyce não apenas por meio da ortografia, como frequentemente no estrato sonoro. Assim, para compreender o método de Joyce, é pertinente compreender como se dá, ao menos em linhas gerais, o aspecto cognitivo do ato de leitura.

A linguagem humana é fruto de conjunto altamente complexo de processos cerebrais. Principalmente quanto à fala, o desenvolvimento da linguagem prevalece no hemisfério esquerdo, por ser essa a área de maior habilidade para a compreensão de estímulos em sequência temporal; por outro lado, a habilidade espacial preponderante no hemisfério direito é necessária no que tange aos estímulos visuais, ainda que ambos os hemisférios funcionem sempre em conjunto e essa divisão seja apenas genérica (SARAIVA, 2014, p. 396)⁷⁰. Há pesquisadores que acreditem ser o lobo frontal a área específica para a compreensão de verbos, enquanto outras áreas seriam relacionadas às diversas classes gramaticais (DAMÁSIO *apud* SARAIVA, 2014, p. 363). Essa hipótese ilustra a multiplicidade de processos envolvidos em formar e compreender frases. Extrair o significado de uma só palavra, porém, já “consiste numa operação complexa que vai muito além de associações sensoriais e motoras” (CAPLAN; GOULD *apud* SARAIVA, 2014, p. 363), o que demonstra a variedade de processos implicados. Segundo Paulo Saraiva, há diversas evidências para afirmarmos que “certas localizações funcionais devem variar de indivíduo

⁷⁰ Por esse mesmo motivo, os processos cognitivos relacionados à linguagem de sinais são preponderantes no hemisfério direito, que se relaciona às noções espaciais, ainda que ambos os hemisférios cerebrais atuem em conjunto (SARAIVA, 2014, p. 439). Essa dicotomia genérica, que certamente agradaria a Joyce, remete, no âmbito wakiano, à parábola da Ciagraça e do Fornica, em 1/III.

para indivíduo. E, ousou dizer, até no mesmo indivíduo ao longo do tempo” (SARAIVA, 2014, pp. 363-364)⁷¹.

Abarcando o conhecimento ortográfico, o semântico e o fonológico, o ato de leitura esse ato pode ser compreendido sob o denominado modelo da dupla rota. Tal modelo postula haver duas possibilidades para o processo de leitura: a decodificação grafema-fonema, que consiste na rota fonológica ou sublexical (por estar aquém do léxico) e também a possibilidade da rota lexical, visual ou ortográfica (SOARES, 2018, p. 256). Esta se baseia no reconhecimento visual da palavra, que pode ocorrer por meio de analogias a palavras similares.

A rota sublexical é imediatista: decodifica-se o que está à sua frente. Na leitura de uma palavra por meio da rota sublexical, não há, necessariamente, compreensão, uma vez que essa rota é independente do conhecimento do léxico, isto é, prescinde do significado. Assim, não haveria qualquer distinção entre a leitura de uma pseudopalavra e a de uma palavra dicionarizada ou conhecida. Inversamente, a rota lexical não implica conhecimento de pronúncia. Como também cita Soares (2018, p. 258), Dehaene (2012) afirma que estudos neurológicos de lesões cerebrais contêm evidências para considerarmos as duas rotas, no cérebro, como dois feixes distintos.

À medida que uma leitora desenvolve suas habilidades de decodificação e compreensão de textos escritos, a rota lexical fica mais frequente, acompanhando a ampliação do léxico. O fato de que a rota fonológica fica menos frequente, porém, não significa que esse aspecto seja abandonado. “As duas vias de tratamento das palavras, a via lexical e a via fonológica, funcionam em paralelo, uma sustentando a outra” (DEHAENE, 2012, p. 40). A depender do texto e de nosso conhecimento a respeito de suas palavras, tendemos a optar mais por uma rota ou por outra. É sabido que a capacidade de desenvolver habilidades linguísticas é mais saliente na infância, mas a de expansão do léxico, por outro lado, permanece constante por toda a vida adulta (NEVILLE; WEBER-FOX, 1999, p. 34).

Nesse sentido, a linguagem de *Finnegans wake* apresenta, por si própria, um intenso desafio de leitura. Intenso porque desafia tanto a rota sublexi-

⁷¹ Isso poderia ser um excelente ponto de partida para refletir a respeito do papel da literatura e sua relação com, por exemplo, o pensamento de que “a prática literária mantém em exercício também a nossa língua individual” (ECO, 2011a, p. 11), para além de funções relacionadas a coletividade e identidade, frequentemente enfatizadas.

cal quanto a rota lexical dos processos cognitivos do ato de leitura do texto escrito. Exige-se da leitora esforços imediatos de busca por analogias (às vezes, a depender também de quem lê, não tão óbvias) por todo o texto, ao mesmo tempo que se evoca constantemente a materialidade do signo, e frequentemente é por meio dos aspectos fonológicos que se consegue compreender as possibilidades de uma palavra.

O texto de *Wake* repetidamente se refere à dificuldade que apresenta, como que se mostrando, de certa forma, autoconsciente — ou como se o próprio Joyce nos falasse por meio do que lemos. Por meio das vozes dos narradores, isso funciona como um chamado a quem lê. Como afirmou Roland Barthes em *O prazer do texto* (2010), o texto deve de alguma forma desejar o leitor. Há diversos trechos de *Wake* em que se pode notar uma interlocução com a pessoa que o lê, em uma espécie de quebra da quarta parede teatral aqui aplicada à interrupção da suspensão da descrença, isto é, chamando a atenção para o fato de que está se desenrolando, ali, um ato de leitura.

O trecho a seguir exemplifica essa interlocução. É um dos momentos em que *Finnegans wake* parece pausar o que quer que esteja acontecendo para se dirigir a quem lê e, nesse caso, lembra ainda que há sons para ouvir — e razões para rir:

Cry not yet! There's many a smile to Nondum, with sytty maids per man, sir, and the park's so dark by kindlelight. But look what you have in your handself! The movibles are scrawling in motions, marching, all of them ago, in pitpat and zingzang for every busy eerie whig's bit of a torytale to tell. One's upon a thyme and two's behind their lettice leap and three's among the strubbely beds. (FW, 20.19-25)⁷²

A pessoa que lê e também o próprio HCE — *sir* — é consolado (“não chores ainda!”) com promessas de que ainda haverá muito pelo que sorrir (e muitos sorrisos por vir), com uma pseudorríma poliglota formada por *not yet* e pelo latim *nondum* (como registrado em *Annotations to Finnegans wake*, 2016). *Nondum*, porém, aqui é escrito como nome próprio e, como Schüler escreve em suas notas de leitura, essa “conversa com o leitor” evidencia que “Pelo vis-

⁷² “Não chores ainda! Há muitas brilhas a Nondum, com settee beldades por homem, senhor, e a luz da candeia é tão parca no parquet. Mas atentas aos teus pertences de mão! Os portáveis senrolam em gestos e marchas em tique-taque e ziguezague para cada lacrainha ativa haja muita saliva em contos e contos a contar. Era uma desfaçavez, duas atrás das grades e três entre leitos de morangordinhos.”

to, nossa meta é sempre Nondum, Ainda-não, cidade Nenhuma. Porque a Nondum não se chega, andamos na esperança” (SCHÜLER, 2004a, p. 126). Nondum (infelizmente mantida no latim na tradução de Schüler) nomeia uma cidade feita pelo homem, para o homem e por causa do homem — *sitty maids per man = city made by men* ou *city made for men*, sendo o *per* italiano ou latino. É também um lugar que terá, promete-se, 60 ou 70 criadas para cada homem, “sitty” podendo ser 60 no inglês *sixty* ou, como nota McHugh (2016), 70 no norueguês *sytti*. Esse harém se relaciona à vinculação anterior da figura de Mohammed a HCE, algumas páginas antes, vinculação descrita por John Gordon (1986, p. 110). Mohammed é um *outsider* adequado para se parecer com HCE, uma vez que combina religiosidade e promiscuidade: “*it allows him to be holier-than-them and still get the girls*” (GORDON, 1986, p. 110)⁷³.

O consolo oferecido diz ainda que a leitora tem em mão um presente (*handsel*), talvez doado por si própria (*handself*), e que aquela que estiver disposta a ouvir poderá acompanhar uma história sempre que houver uma “lacrainha ativa”, na tradução de Schüler, ou estranha (*eerie*), “*for every busy eerie whig’s a bit of a torytale to tell*”. Há, nesse trecho, duas referências escondidas a lugares na região de Dublin: Leixlip, vila próxima de Chapelizod (uma das regiões que mais aparecem em *Finnegans wake*, onde estaria localizado, possivelmente, o *pub* da família Porter), e Strawberry Beds, área entre Chapelizod e Woodlands, à esquerda do rio Liffey. Referenciam-se, ainda, *whigs* e *tories*, dois grupos políticos britânicos que se antagonizaram entre os séculos XVII e XIX. A referência não nos leva à Inglaterra dessa época (e que época seria, nesse tão longo intervalo de três séculos?). O texto tampouco nos prende a Dublin. Esses amplos e diversos espaços-tempos é que são trazidos a nós. Sobrepostos, habitam o ato de leitura ao qual nos entregamos.

O fato é que, não importa onde estejamos, nem se é possível identificar todos os termos da história — o que sequer faz parte das promessas feitas; o projeto do livro é, como é explícito nele próprio, lidarmos com uma leitura em que nos perderemos sempre —, há movimentos acontecendo diante de nossa vista. Lemos que “*the movibles are scrawling in motions, marching*” — trecho que proponho traduzir por “os nóveis senrabiscavam em motivos, marchando”,

⁷³ “Permite a ele ser mais sagrado do que os outros e ainda ter as garotas.”

com o intuito de manter a sugestão sonora de *emotions* em *in motions*; manter em *scrawling* a ideia de rabisco, garrancho; transpor para os móveis (tipos móveis da tipografia) a referência às nove esferas da astronomia de Ptolomeu que podemos vislumbrar em *movibles* (em Ptolomeu, *mobile*), pois, sendo uma cosmovisão estrutural para a *Divina Comédia* de Dante Alighieri, imagino que seja uma referência imediata também no imaginário wakiano.

O movimento dos rabiscos também pode ser um movimento da escrita pela tipografia, o que nos leva a crer que o tema, aqui, seja a escrita como atividade criadora, independente do suporte do ato. A escrita, não importa como seja executada em termos materiais, engendra puro som (“*in pitpat and zingzang*”). Onomatopeias sugerem movimentos dançantes, coordenados, como uma coreografia transcrita. O que lemos se assemelha a uma partitura coreográfica.

Essa feliz combinação de música e dança, contudo, é constituída aqui exclusiva e especificamente por palavras. Sua matéria-prima é imóvel e muda. Seu silêncio e sua imobilidade intrínsecos, porém, são quebrados (somente) a partir do ato de leitura que as decodifica — sem que decodificar signifique, aqui, encontrar uma chave de solução, mas sim uma transitividade de tomar um código e passar a outro. Não há mistério desvendado, mas há a revelação — ou a concretização — da potência do texto à medida que é lido. Se Freud já afirmara não haver apreensão pura da realidade⁷⁴, tampouco poderia haver, por conseguinte, um processo objetivo e replicável na atividade de leitura. Normalmente, as palavras são as mesmas, e a interpretação muda; em *Finnegans wake*, nem mesmo as palavras são sempre as mesmas, a depender da maneira como compreendemos neologismos, trocadilhos e *calembours* joycianos. O texto de *Finnegans wake* torna explícito o fato de que a atividade da leitura não trata apenas de absorver uma compreensão traçada no texto literário, mas em especial de experienciá-lo, sendo o ponto de partida para uma vivência psíquica — que, por definição, é sempre peculiar e intransferível.

⁷⁴ “Os sistemas e as instâncias mentais se formam a partir de um limiar, possuem um núcleo de divisão em função disso e portam características do que o originaram. Dessa forma, não há apreensão total e pura da realidade, pois ela adquire características do indivíduo, tornando-se fundamentalmente realidade psíquica. O crivo é contaminado, impuro” (AMOR, 2015, p. 28).

Voltando ao parágrafo de que tratávamos, mais à frente, alcançando o fim da página, a dança verbivocovisual prossegue. Reevocado-se Anna Livia em meio a um tom bíblico (citam-se antes maçã e arca de Noé):

Malmarriedad he was reversogassed by the frisque of her frasques and her prytty pyrrhique. Maye faye, she's la gaye this snaky woman! From that trippiery toe expectungpelick! Veil, volantine, valentine eyes. She's the very besch Winnie blows Nay on good. Flou inn, flow ann. Hohore! (FW, 20.33-36)⁷⁵.

A mulher tem olhos de namoradinha (*valentine eyes*), mas tem algo de volúvel, inquieto (*volantine*). De acordo com o registro de Roland McHugh em *Annotations to Finnegans wake* (2016), há oito nomes de danças nessas cinco linhas, cuja fonte McHugh atribui a Lazare Saainéan em *La Langue de Rabelais: mal maridade, revergasse, la frisque, la pyrrichie, la gaye, trippièrre, expect un pauc e la valentinoise*.

Ao final, fluem as águas de Anna Livia/Liffey (*besch* em alemão é repre-sa, açude) e também o vento no qual se metamorfoseia. “Ela é um vento bem pesti lento”, como é dito na tradução de Donald Schüler, relaciona a ela o pecado original cuja culpa é atribuída à mulher do Éden. Roland McHugh (2010) registrou ainda que *besch* é o vento do sudoeste, também segundo Sainéan. A ventania borra a visão da residência e estabelecimento comercial da família Porter — tanto quanto é borrada a visão de quem está lendo *Finnegans wake*. Anna, além de ser a correnteza e o vento, é relacionada ainda às barulhentas folhas levadas pela ventania (*leaf*, pl. *leaves*), movimento que habita a sonoridade do trecho “*flou inn, flow ann*”: *flew in* e *flow on*.

O vento é inapreensível; temos sensações que decorrem da exposição a ele, mas nada além. É invisível, somente aparecendo em seus efeitos sobre os objetos. Sua presença, porém, é incontestável: sabemos asseverar que está ou não está acontecendo, isto é, se está existindo ou se está de todo ausente. Tampouco há meio termo. Assim se mostram as figuras de *Finnegans wake*. Apesar de por vezes não serem nomeadas nem anunciadas, tornando-se inapreensíveis em si pela evasão ou disfarce, identificamos a influência de sua presença e a testemunhamos deformar o texto. A presença das personagens,

⁷⁵ “Por mia fé, é gaiata a serpentária gata. Dessa lítica Pirra sai o que sespera! Véus, volantina, valentinos olhos. Ela é um vento bem pesti lento a soprar para o bem de ninguém. Innflui, enganna. Ohouça!”

quando não explicitada por quem narra, é indubitável somente se deixar marcas perceptíveis. Sejam índices (rio, árvore, pedra, nuvem, Howth), onomatopeias (“*tip*” e variantes diversas, próprias de Kate), siglas (HCE e ALP, cujas letras podem aparecer intercaladas, alastradas pelas frases), marcas fonéticas (“p” e “t” juntos e reiterados remetendo à caçula Issy; sibilantes e aliterações diversas remetendo a ALP) ou marcas de oralidade (gagueira sempre um sinal da presença de HCE; terminações –ion remetendo aos clientes do *pub*).

Assim são as presenças: instáveis, mutáveis e indicadas por rastros. Não se apreende qualquer instante. A materialização de uma realidade, por meio do texto e de narrativas em geral, é dada como impossível. Sendo a tarefa de narrar uma tarefa inútil no que concerne à presentificação de suas instâncias, por ser fadada ao fracasso, Joyce executa, em *Finnegans wake*, método inteiramente distinto de escrita, priorizando essa impossibilidade não como fracasso, mas como inspiração. Apreender e determinar as instâncias narrativas deixa de ser uma tarefa difícil para efetivamente deixar de ser o enfoque do texto literário.

Um dos aspectos mais caros a *Finnegans wake* é o dos sons, de onomatopeias a partituras, bem como a oralidade, tanto como fonte de inspiração para estruturas linguísticas quanto para ser abordada como tema, em seu caráter, além de linguístico, social. Mesmo que um dos objetos centrais em *Wake* seja um texto escrito — a carta da protagonista Anna Livia Plurabelle — e por mais que haja trechos inteiros constituídos por comentários dos irmãos às margens do texto, recursos da oralidade permeiam todo o livro e são muito mais pungentes em sua linguagem.

A fala das lavadeiras sobre a família e sobre o protagonista HCE, todo o amplo conjunto das falas acusatórias contra o mesmo, as conversas entre os membros da família, todo o livro é movido a fala e a diálogo, e um efeito telefone-sem-fio parece sempre se encontrar no centro de tudo isso – isto é, recebemos informações cortadas, jamais completas. O caso das acusações contra (Humphrey ou Harold ou) HCE se desenvolve a partir de um falatório de crescimento exponencial que começa a ser abordado mais centralmente a partir do capítulo 2, o que permite que Joyce permute informações livremente.

Já no primeiro capítulo, porém, temos uma versão em três partes, repetitivas, mesmas histórias em uma mesma história, com a personagem da Prin-

cepaquera (Prankquean). Como já trouxemos em nosso não-resumo, no início deste capítulo, Prankquean (seria ela a rainha das pegadinhas?) indigna-se com o egoísmo de Jarl van Hoother, por jantar de portas fechadas e se recusar a recebê-la em seu castelo. A anulação da visitante enquanto tal — já que, por ser recusada, passa de visitante a intrusa — gera consequências sérias. Essa ausência de hospitalidade faz com que ela lance enigmas impossíveis, respondendo com hostilidade ainda maior: diante de cada fracasso do rei, em resolver os enigmas, em cada tentativa de visita negada, ela rouba um dos seus filhos de cada vez. Ela não apenas os leva para longe, como os transforma, tamanho é seu poder e sua capacidade de persuasão. Ocorre uma inversão de gerações que aproxima mães e filhos em oposição ao pai.

Se um mesmo caso for repetido de maneiras completamente distintas, abalam-se as nossas certezas. A informação parcial, do tipo “algo aconteceu a alguém em algum lugar, em algum momento”, esconde-nos os itens, entregando apenas estrutura; mais do que isso, porém, não sabemos se é possível afirmar qualquer desses itens. Há, afinal, um onde e um quando específicos? Se há múltiplas possibilidades, é inútil buscar respostas para quem, como, quando, onde e o quê.

A pirata relacionada a Grace O'Malley inclui a matriarca Anna Livia: a forma hebraica Hannah, da qual deriva o nome Anna, significa graça e beleza em hebraico, tal qual *grace* no inglês (GORDON, 1986, p. 60). Como Prankquean, Anna Livia detinha o encanto de seus filhos — que provocam ciúme no pai ao se mostrarem como aqueles que devem substituí-lo de modo geral. Aqui, as famílias se formam assim: com antagonismos e atrações cruzadas coexistindo. Não à toa, o primeiro capítulo mostra primeiro a destruição da família, antes mesmo da criação dela, com Willingdone.

Como se pode notar, não apenas as personagens se desdobram em múltiplas versões. Contar a mesma história de diversas formas implica a existência de mais de um correspondente para cada um dos itens da narrativa — além de personagens se fundirem, diversos espaços e tempos se sobrepõem. Em trecho cuja tradução infelizmente perdeu certos aspectos, “*We nowhere she lives but you mussna tell annaone*” (FW, 10.26)⁷⁶ fundem-se *know where* e

⁷⁶ “Sabemos onde elabita mas não debes contar a nessanna.”

nowhere: a certeza da morada é, ao mesmo tempo, lugar nenhum. Não se deve contar a ninguém, mas *anyone*, escrito *annaone*, inclui “uma pessoa qualquer” e “uma Anna qualquer”: é inútil fixar quem é Anna, qual Anna, singularizar qualquer das personagens.

Uma expressão idiomática como *that Anna one*, típica da oralidade, equivaleria a dizer, em português, algo como “aquela Anna lá”, denotando certo desprezo ou pouca importância. Não importa muito qual Anna, porque ela própria se desdobra em Prankquean, em Liffey (e na natureza de forma geral) e eventualmente nas outras personagens femininas. Mesmo Kate e Issy são Anna em outras fases da vida, Annas de outras gerações, respectivamente uma anterior e uma posterior. Isso que as diferencia é também o que as une. Notar como o termo *any* (“qualquer”) se parece com o nome Anna é especialmente sugestivo nessa passagem. Há um arquétipo encarnado por Anna, assim como outros o são pelo restante da família e por seus empregados, uma generalização que esfazela todo resquício de singularidade de quem ela é.

Em uma leitura ainda mais pertinente aqui, que as justaposições e aglutinações constantes de *Finnegans wake* permitem, é possível ainda ver em *nowhere* como *now* e *here*, aqui e agora. Anna vive nas páginas que estamos lendo, no momento em que lemos. Não há nenhuma outra possibilidade de tempo ou espaço para considerarmos a existência de Anna Livia Plurabelle, de Humphrey, de Issy, de Shem ou de Shaun. Todos existem somente aqui e agora, considerando que esse aqui e agora são o momento em que se lê *Finnegans wake*. O texto, no entanto, é capaz de comportar a multiplicidade do espaço-tempo, “*in three towns and two times at once*” (TINDALL, 1969, p. 77)⁷⁷ ou muito mais.

Mesmo quando alguns desses elementos são revelados, outros não o são. Uma das narrativas é a de que o protagonista HCE foi (supostamente) flagrado fazendo algo de obsceno no Phoenix Park, em Dublin, mas a natureza de seu pecado permanece oculta, por mais que se espalhem boatos e versões. O patriarca tampouco sabe se defender: tudo começou a se espalhar a partir de uma atitude suspeita dele próprio, agindo defensivamente ao ser abordado por um garoto para responder que horas eram. Joyce trata da fala em sua po-

⁷⁷ “[...] em três cidades e dois momentos de uma vez [...]”

tência criativa e destrutiva, com as fofocas e acusações culminando em julgamento, e no aspecto linguístico da construção do texto, facilitando trocadilhos e imprimindo os idioletos de cada personagem. Quando se tem balbucio, percebe-se a presença de HCE; com sibilantes, entra Anna Livia; quando se tem uma sequência de palavras com terminações –ição/-ition, presentificam-se os quatro velhos, ou quatro “sábios” (vimos que não muito). Assim, apesar de as personagens se metamorfosearem com frequência, certas características permanecem estáveis, permitindo que uma presença seja notada mesmo que não anunciada e sutil.

Em seu artigo “Stuttering Joyce”, David Spurr descreve a importância do balbucio e outras “imperfeições fonéticas” na escrita de Joyce, afirmando que o autor finalmente concretiza uma nova linguagem literária em *Finnegans wake*: “*It is a language that calls attention to its own materiality, as well as to its source in the body as the physical origin of the spoken utterance*” (SPURR, 2011, p. 122)⁷⁸. Enquanto Anna Livia pronuncia com uma espécie de língua presa, em um ciciar de sibilantes fortes, o balbucio de HCE pode ser inato ou sintomático. David Spurr cita que, para Freud, balbucios podem ter uma destas três causas psicológicas: podem ser consequência de um trauma recalcado; uma manifestação de confusão mental diante de ideias antitéticas ou emoções conflituosas; de excitação física se refletindo em descontrole motor. É possível que HCE abarque todas essas somatizações.

As características da fala não são, portanto, as únicas indicações da presença de uma personagem. Também sabemos que alguém entrou em cena quando aparecem, em frases quaisquer, as iniciais HCE ou ALP, ou uma outra figura (histórica, literária ou criada no próprio *Wake*) que as represente (Isabel funde-se em Isolda e Nuvoletta, Shem e Shaun dialogam sob as alcunhas Mutt e Jute, Butt e Taff, Muta e Juva etc.). Dessa mesma forma, marcas de dicção de cada personagem não apenas indicam sua presença como também sugerem dados metafóricos a respeito de cada uma delas. A fala de Anna Livia sibila como o som das copas de árvores remexidas pelo vento, como folhas caídas e correntezas, elementos naturais efêmeros, que sugerem movimento e passam em harmonia. O patriarca HCE, por outro lado, é o que se mortifica por

⁷⁸ “É uma linguagem que chama a atenção para a própria materialidade, bem como para sua fonte corporal como a origem física da dicção.”

culpa, se deixa tomar por nervosismo; aquele que está na berlinda, exposto. Anna Livia é harmônica e contínua, eterna; HCE é hesitante, sempre interrompendo a si mesmo com a cisão do som causada pela gagueira. Não à toa, é o homem quem cai.

David Spurr relembra o caso do protagonista Leopold Bloom, em *Ulysses*, para comprovar o uso do recurso por Joyce: no episódio Circe, a gagueira de Bloom é, também, sintomática, “signo manifesto de um conteúdo escondido” (SPURR, 2011, p. 129), ainda que não saibamos ao certo do que ele estaria se sentindo culpado, isto é, a causa da “repetição convulsiva” de seu balbucio. A gagueira traduz, na fala, a cisão que acontece na narrativa. Não há sucessão tranquila de acontecimentos; há interrupções do menor ao maior nível, da gagueira ao trovão.

As in a dream, the difference almost disappears between things that follow one another in time and those that take place at the same time. Thus the language of Finnegans Wake has already been anticipated in the stuttering of Leopold Bloom. This language that resists the straight discursive line is sometimes rendered as feminine, as in ‘the feminine fiction, stranger than the facts, is there also at the same time, only a little to the rere?’ (FW 109.32). (SPURR, 2011, p. 130)⁷⁹

A principal implicação desses recursos para a temporalidade do texto é a alteração de seu ritmo, resultando em um texto mais vagaroso, que faz também a leitura tropeçar, gera impedimento à sua fluência. “*The impulse of return which structures the entire book in its Viconian cycles also manifests itself in the single word that always wants to begin again, and of which the stutter is the symptom*” (SPURR, 2011, p. 130)⁸⁰. Conferir interrupções e escansões aos significantes do texto também é uma maneira de explicitar o próprio tempo ou direcionar para ele parte da atenção, fazendo com que nos relembremos e que reconhecamos a sua existência. Como afirmou Jacques Lacan (1998), o tempo não se desvela na correnteza fluida e uniforme; ao invés disso, mostra-se por meio das pausas e cisões.

⁷⁹ “Como em um sonho, a diferença quase desaparece entre coisas que se seguem no tempo e as que se dão ao mesmo tempo. A linguagem de *Finnegans wake*, portanto, foi antecipada no balbucio de Leopold Bloom. Essa linguagem que resiste ao discurso linear é às vezes dita feminina, como em ‘que a ficção feminina, mais estranha que os fatos, também está aí ao mesmo tempo só um pouco à ré?’ (FW, 109.32).”

⁸⁰ “O impulso de retorno que estrutura todo o livro, em seus ciclos viquianos, também se manifesta na palavra, que sempre deseja recomeçar, e de que o balbucio é sintoma.”

A outra implicação desses recursos para o texto e para sua potência geradora de significados é a simultaneidade que tomba sobre a sequencialidade, como — nos termos de Ferdinand de Saussure — o eixo seletivo sobre o combinatório. Sintagmas, normalmente, não permitem escolhas simultâneas; em *Finnegans wake*, porém, parece haver uma invasão dos sintagmas por paradigmas, embutindo múltiplas possibilidades em um só enunciado a se materializar. Essa maneira como Joyce torce e distorce idiomas foi reconhecida já à época das publicações fragmentadas de seu *Work in progress*. Como é descrito nas palavras de Seamus Deane:

Joyce involves himself and us in an extremely complex series of translations that are endless because there is no original and no target language [...] the original language is the target language. The book is written in the English language and also against the English language; it converts itself into English and perverts itself from English. (DEANE, 2000, p. viii)⁸¹

Há um dinamismo, explorado e potencializado por Joyce, próprio das mudanças inerentes aos idiomas vivos, que, na fala, estão sempre sendo modificados pelas falantes, permitindo perversões e conversões da língua, como Deane aponta haver em *Finnegans wake*. A linguagem falada tem, portanto, forte ligação com a linguagem na obra de Joyce. O autor se vale de recursos diversos de “imperfeições fonéticas”, como os supracitados, para manipular essa temporalidade. A isso se soma a afetação direta que a temporalidade tem, por sua vez, nas redes de significação do texto, de maneira que o autor possa gerar efeitos de simultaneidade de sentidos ao mesmo tempo que altera o ritmo da leitura. Todos esses processos estão interconectados, funcionando juntos e culminando no processo cognitivo de decodificação do texto. Em vez de formular teorias sobre o tempo, como Vico, Joyce trata do assunto ao lidar com a temporalidade diretamente no texto e pelo texto, como que conseguindo alcançar (ou, figurativamente, tocar) terrenos abstratos a partir de recursos linguísticos concretos.

Retomando alguns pontos pelos quais passamos no primeiro capítulo, vimos uma lista de acontecimentos, já na primeira página, que *não* haviam

⁸¹ “Joyce se envolve e nos envolve em uma complexa série de traduções que são infinitas, porque não há língua de origem e língua-alvo. [...] a língua de origem é a língua-alvo. O livro é escrito em língua inglesa e também contra a língua inglesa; ele se converte em inglês e se perverte do inglês.”

ocorrido *ainda* uma *outra* vez, isto é, uma lista descrevendo ocorrências dessituadas temporalmente, em um ponto indefinido de um tempo relativamente previsível. Podemos augurar uma ciclicidade, mas não sabemos em que ponto estamos — e é precisamente esse o efeito desejado. Passamos, outrossim, por guerras e por enumerações guiadas por Kate, conduzindo-nos exaustivamente (“*Phew!*”) por uma compilação sugerida na forma de um museu (“*museyroom*”) fictício denominado Wellington. Esse passeio guiado nos apresenta também a temas recorrentes de *Finnegans wake*. Deparamo-nos, ainda, com as idas e voltas e sequestro praticado pela personagem Prankquean (Princepaquera)⁸², embutindo as personagens femininas e trazendo o motivo do enigma repetido três vezes, que se repetirá em capítulos subsequentes.

Após a múltipla exposição de temas que se percorreu no primeiro capítulo do primeiro livro de *Finnegans wake*, atingimos, no capítulo seguinte, um outro patamar de multiplicidade, com a sobreposição de vozes e falatórios em volta de HCE. A fluidez que permite intercalar e sobrepor espaços-tempos e identidades em *Finnegans wake* também se deve, em grande parte, ao não estabelecimento de uma voz delimitada, que tenha lugar próprio. Na medida em que não se diferenciam vozes com clareza, também se afasta a possibilidade de identificar a individualidade daqueles que as emitiriam. O múltiplo falatório pode se originar no efeito de reverberação de lembranças, no inconsciente, vindo à tona diversas falas memoradas e reelaboradas pela memória, faculdade humana sempre suscetível a falhas. Falas que foram ouvidas em muitos momentos da vida, unidas a falas talvez nunca ouvidas, são (re)criadas no inconsciente em um pastiche de recomposição mnemônica.

O terceiro capítulo dá lugar a uma série de acontecimentos que espelham a perseguição de HCE. Um ritual da Roma antiga, o *regifugium*, é encenado em Dublin e relembra o narrador dos velhos tempos da própria Irlanda (EPSTEIN, 2010, p. 40). O ato de evocar rituais que se dão alhures (quanto ao espaço-tempo, não somente espaço) não é uma mera comparação ou reencenação de ritos passados trazidos a um suposto presente, uma vez que a linearidade não é mantida, isto é, não importa determinar se estamos em Dublin e

⁸² Está embutida nessa personagem referência à pirata irlandesa Grace (na versão anglófona do nome) ou Gráinne O'Malley, comandante do século XVI (1530-1603). Com essa referência, é fortemente marcado o ideal de mulher enérgica e influente.

em que ano estamos. A intenção é que possamos, efetivamente, não estar apenas em Dublin nem apenas na Roma antiga; Joyce propõe que possamos coabitar ambos os espaços-tempos e, simultaneamente, também, todos os outros que se apresentam.

Estão contidas em *Finnegans wake* diversas autodescrições, algumas já citadas. Uma das primeiras a aparecerem na obra é a frase “*Tis an optophone which ontophanes. List!*” (FW, 13.16)⁸³, em que a primeira palavra é a forma abreviada de *it is*. Remete ao aparelho pensado para deficientes visuais, inventado em 1913, que decodifica textos e transforma em som o que está sobre o papel. “Ontofana”, porém, da maneira como Joyce escreveu, une os morfemas gregos *onto* e *phaino*, respectivamente “ser” e “manifestar-se” aos sentidos.

O texto se mostra, então, como fenômeno, como existência a ser percebida pelos sentidos — desde que seja lido, é claro. Desde que, como faz o aparelho, decodifique-se o texto impresso para trazê-lo à audição. *List* é uma palavra holandesa para estratégia, fraude, algo que se faz com o objetivo de iludir, enganar — um entre os vários avisos trazidos no próprio livro de que, afinal, nada é literal nem confiável, pois nada será apresentado às claras. Abarca, ainda, um imperativo para “leia!” em francês, ainda que a última letra, nesse caso, sobrasse, pois se escreveria *lis*. Considerando o som, porém, nem o *s* nem o *t* seriam pronunciados, de qualquer forma, na língua francesa.

Esse trecho, portanto, refere-se à obra de maneira a unir o som do aparelho ao termo grego para a própria manifestação que, por definição, assegura a existência. Assim, se *Finnegans wake* tem algo de partitura, como tantos comentaristas afirmam⁸⁴, é preciso que a escrita se faça som. É preciso ler em voz alta.

⁸³ “Toé um optophone que ontophana. Escuta!”

⁸⁴ Por exemplo, Philip Kitcher (2007).

Capítulo II —
Em uma sincronia difusa

[...]

Sinto os ossos ascenderem às cobras na cabeça

—

e a obra está nas mãos.

Terra, terra preenchida. Enquanto os outros dor-
mem,

fundo-me no verbo interior da primavera

como o vermelho se funde na flor futura.

Tu cantavas, sangue, a torrente translúcida da mor-
te.

Cantavas o que já se não quebra com o uso
das vozes. Porque tu eras a minha
água salgada.

Fecho os olhos para ver como as acacias se ilumi-
nam

e a rutilação ascende pelas veias.

Tomo entre meus dedos a soturna amplidão dos
mortos.

Primavera, como cresces.

[...]

Dizer devagar na humidade da carne,

evocar tuas colinas de sal, mistério.

Tudo em volta da primavera e da noite
com uma porta no coração para passar
num tremendo silêncio.

Ressuscitar uma vez com a cara extrema
junto a líquenes inocentes.

Entre os meses saber de um só que pede
a mudez aterradora.

A primavera cresce num núcleo de ideias, as ca-
bras

evaporam-se, reaparecem em espírito

mastigando giestas. Primavera é uma palavra
numa língua demasiado estrangeira.

Uma coisa enorme, sem música.

Falo tão devagar que mal distingo

a noite sobre a terra

da minha garganta onde os animais passam
lentamente inspirados.

Só encosto a testa ao oculto fogo dos nomes,
e o sangue alimenta a loucura
devagar, devagar — como quem ressuscita.”

Herberto Helder⁸⁵

⁸⁵ 2016, p. 80-81.

II.1. Livro II: aparente contração do tempo

Visão geral do livro II

No segundo livro dos quatro, predomina o comparecimento da geração mais jovem, de forma que possamos relacionar os quatro capítulos que o compõem a quatro fases da vida humana (GLASHEEN, 1977, xlvi). Cobrindo a porção noturna do pôr-do-sol à meia-noite, o livro II, para Epstein (2010), apresenta a primeira metade de um drama familiar composto por oito atos. Tal drama, segundo ele, teria dois tempos: um naturalista, que efetivamente narra os acontecimentos dessa primeira metade da noite, e um tempo mais amplo, que abrange os anos de amadurecimento das crianças e substituição de uma geração pela outra (2010, p. 21).

Como já foi dito, contudo, o texto de Joyce não se adequa a essas divisões precisas, sobretudo temporais. Essas afirmações de Epstein funcionariam, vagamente, como explanação de algumas das grandes mudanças de atmosfera do texto, mantendo dele certo distanciamento. Pode-se perceber muito mais transições do que as indicadas por ele, que funcionam panoramicamente, compondo uma espécie de macrorresumo. Essa compreensão certamente tem a sua conveniência para uma abordagem mais acessível (e ainda profícua) de *Finnegans wake*, mas falha se aplicada à risca.

Considero mais importante enfatizar, ao invés da visão de Epstein da existência de dois tempos, o fato de que há, por todo o texto de *Finnegans wake*, diversas modificações cumulativas no que diz respeito ao espaço-tempo. É plenamente possível se esforçar para ver uma atmosfera predominante em diferentes trechos do livro — precisamente o que Epstein faz —, mas elas não determinam nem esgotam o tempo do texto, nem propriamente o são. Afinal, o espaço-tempo de *Finnegans wake* é mutável e permanece inconstante por todos os seus capítulos, tão avesso a definições fixas quanto suas outras instâncias, como narrador e personagens.

No primeiro capítulo do livro II, pode-se constatar que predomina, como veremos, um espaço-tempo compartilhado pelos membros da família, reunida

em uma noite de Dublin. Isso não significa que esse suposto espaço-tempo não seja atravessado por espaços-tempos outros, em constante alheamento daquilo que seria “o tempo” determinado do texto.

Capítulo 1/II: incursão ao breu

O capítulo 1/II, descrito por Tindall como o mais denso até agora (TINDALL, 1969, p. 166), desenvolve um dos temas centrais de todo o *Finnegans wake*, a renovação geracional. Falsas nuances incestuosas retornam, em mera consequência da baralha temporal: filhos e filhas por vezes parecem ser adultos, invertendo seus papéis com o do pai ou o da mãe, e vice-versa. O que ocorre é a fusão de gerações, independente do laço consanguíneo. Se Issy desempenha papel de Anna Livia, também encarna Kate; da mesma forma, HCE se desdobra em Shem e Shaun. Discorrendo a respeito da filha Isabel, por exemplo, diz-se “*Mammy was, Mimmy is, Minuscoline’s to be*” (FW, 226.14-15)⁸⁶.

A divisão entre figuras masculinas e femininas e a tripartição lembram a estrutura da mitologia celta, na qual deusas frequentemente têm três aspectos ou versões de si próprias. A deusa Cerriwen é dotada de três aspectos que se relacionam às três fases da vida, definidos como “donzela, mãe e idosa” (VERLAG, 2008, p. 264)⁸⁷ — exatamente o que se vê em Issy, Anna Livia e Kate. A tripartição é reforçada no símbolo de ALP, o delta. A relação entre Anna Livia e o Liffey também remete às deusas celtas, normalmente associadas à natureza e, especificamente, aos rios. Dessa forma, Joyce insere a família Porter na tradição mítica, ampliando fundamentalmente as suas possibilidades espaço-temporais.

O espaço-tempo parece bem definido já de partida. Diz-se que todas as noites, assim que chega a hora de acender os lampiões, algo acontece neste (aparentemente) bem definido espaço (que se desdobra em mais de um, como sempre ocorre): “*Feenichts Playhouse. (Bar and conveniences always open,*

⁸⁶ “Mammy foi, Mimmy é, Minuscolina há de ser.”

⁸⁷ Outros exemplos são a deusa-mãe, Matronae, cuja iconografia frequentemente traz três mulheres sentadas juntas; Brígida, filha de Dagda, tripartida em três irmãs; Morrigan, que se desdobra em outras duas formas: Badb e Macha, respectivamente uma ave e uma guerreira (VERLAG, 2008, p. 264)

Diddlem Club douncestears” (FW, 219.2)⁸⁸. Estamos na casa da família (onde há também o *pub*), que se transmuta agora em casa de espetáculos, para se-
diar o teatro que se dá todas as noites, como rotina. Tal rotina difere de uma
repetição pura e simples. “*Newly billed for each wickeday perfumance*” (FW,
219.4-5)⁸⁹, ela é (re)construída do zero, a cada vez. Enquanto houver vida, “*the
show must go on*” (FW, 221.16)⁹⁰.

O pseudoespetáculo é denominado O Mimo de Mick, Nick e as Magas, e
compreende diversas cenas em que os três filhos brincam entre si. As perso-
nagens, listadas como se compusessem o grupo de *dramatis personae* de uma
peça teatral, são as plurifiguras centrais de *Finnegans wake*: Glugg (Shem),
Chuff (Shaun), as floras (meninas que andam com a caçula Issy), Izod (a pró-
pria), Ann (ALP), Hump (HCE), os fregueses do *pub*, Saunderson e Kate (os
mais velhos, que trabalham na taverna dublinense). A maior parte do capítulo,
porém, é ocupada pelas crianças, o que pode sugerir a supracitada e recorre-
nte fusão entre as personagens de *Finnegans wake*: havendo Isabel no (metafó-
rico) palco, há também ALP e Kate; havendo Shem e Shaun, há também HCE
e Sackerson.

Assim como o espaço, define-se também o tempo no qual se desenvolve
a pretensa dramatização da vida. Para Tindall, “*Time: the pressant*” (FW,
221.17) abrange passado, presente e futuro (TINDALL, 1969, p. 157). O “pres-
sante” parece ser, porém, um lancinante tempo presente, pungente; toda e
qualquer dramatização só pode ser *performada* no momento, ainda que sem-
pre se aspire a emular acontecimentos de outrora, reencenando o passado ou
inventando uma antevisão de futuro. A primazia é, necessariamente, a do ago-
ra, em que se manifestam — e ao qual se fundem — memórias e projeções.

Uma vez que se prescinde das amarras de classificações de gêneros
textuais em *Finnegans wake*, estamos longe de um texto dramático puro. Em
meio às falas da suposta dramatização, percebe-se um trabalho de narração
que a extrapola. “*To start with in the beginning, we need hirtly bemark, a com-
munity prayer, everyone for himself, and to conclude with an exodus, we think it
well to add, a chorale in canon, good for us all for us all us all all*” (FW, 222.3-

⁸⁸ “Bar e serviços sempre abertos, Clube Dançante embuxo.”

⁸⁹ “Novas atrações pra cada perfumance.”

⁹⁰ Na tradução de Schüler, “o show vai começar”; optaria por “deve continuar”, para manter o
sentido de acontecimento forçoso (*must*) e de prosseguimento (*go on*).

6)⁹¹. O empenho em encontrar início e fim é um esforço com vistas a efeitos meramente ficcionais; é um mecanismo, um artifício narrativo. O fato é que não escapamos da vivência do instante — que não conseguimos isolar, pausar ou conter —, e tudo o que foge a ele é já ficcional, em qualquer direção: seja lembrança e rememoração, seja desejo e projeção.

Esse empenho por delinear uma narrativa, sempre falho, assemelha-se ao funcionamento da memória, o que aproxima *Finnegans wake* desse âmbito ao invés de uma temporalidade de dramatização. A memória humana é a combinação do ímpeto narrativo e uma incapacidade intrínseca de fazê-lo de maneira objetiva e constante, uma vez que as lembranças nos vêm sempre em mutação. A temporalidade do acesso às lembranças é, portanto, única, distinta da temporalidade vivida, o que impede que a memória execute tarefa fidedigna. A fidelidade do texto de Joyce é à capacidade criativa dessa incapacidade.

[A memória é] perita contadora de histórias. Se existe um contexto, ela preenche os espaços em branco. Se há personagens, dá vida a eles. Se não há trama, sugere uma. Isto se deve ao fato de a memória humana não gravar as coisas em tempo real; ela não é um arquivo [...] As memórias residem em vestígios químicos [...] [que] são capazes de desaparecer [...] é menos confiável do que nos recordamos que ela seja. (HALPERN, 2008, p. 84)

Se a dramatização se dá no tempo do agora, o texto escrito só tem momento correlato quando é lido. Não há como tê-lo no tempo presente senão por meio de uma leitora. Um fato tão óbvio que raramente se explicita, mas de que nos lembramos em momentos de pressa, isto é, de antecipação intensa, “*Yet’s the time for being now, now, now*” (FW, 250.14-15)⁹². Caso fosse possível apreender um ponto qualquer no espaço-tempo, não se submetendo à constante mudança decorrente do deslizar inevitável da flecha do tempo, esse dado momento congelado dissolver-se-ia em espaço bruto, “*time liquescing into state*” (FW, 251.9)⁹³. Se não houvesse passagem de tempo, não haveria tempo, nem haveria mais qualquer resquício da ideia de instante.

⁹¹ “Para começar no princípio, devemos lembrar de coração, a vintagem de uma reza da comunidade, cada um por si, de concluir como uma saída, consideramos adequado acruzentar um coral em cânone, bom para nós todos para nós todos nós todos todos.”

⁹² “Ora, o tempo é agora, agora, agora.”

⁹³ “[...] ao se liquefazerem as geleiras do tempo [...]”

No anseio por estabelecer início e fim, parte-se de uma *percepção* da dinâmica do espaço-tempo, sendo necessária uma existência que possa percebê-lo — senciente ou conscientemente. A certa altura, narra-se que Glugg cospe, tosse e range os dentes “*over the brivadies of existers and the outher liubbocks of life*” (FW, 222.27-28)⁹⁴. As “brevidades, instantes vividos e outros prazeres da vida” não são brevidades da existência, mas de *existentes*: só pode haver o conceito de momentos e de passagem do tempo na medida em que houver referencial. Nesse caso, o referencial é a experiência do tempo presente por quem o vivencia.

Essa vivência temporal não pode ser isolada. Nossas experiências, que ocorrem sempre no espaço-tempo, estão permanentemente suscetíveis à interferência de outrem. A não ser que se viva em isolamento completo, sempre haverá interferências externas contaminando a experiência pessoal do tempo, pela convivência ou, em alguma medida, pela influência de outras pessoas, direta ou indireta. Em verdade, não é preciso pensar em presenças materiais para considerar as possíveis contaminações do presente vivido: mesmo lembranças, como constituintes da psique, afetam o que se experiencia como “agora”, mesmo quando não são conscientemente evocadas pelo ato voluntário de lembrar.

Algumas considerações da filosofia de Emmanuel Levinas podem ser adequadas para compreender essas dinâmicas de experiência do tempo, que se refletem, inclusive, em diferenças epistemológicas. Em *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Levinas cita a tradição fenomenológica como caracterizadora da unidade de sincronia.

Chez Husserl, la conscience interne du temps, et la conscience tout court, se décrivent dans la temporalité de la sensation: “sentir, c’est là ce que nous tenons pour la conscience originnaire du temps” et “la conscience n’est rien sans l’impression”. Temps, impression sensible et conscience se conjuguent. [...] Parler conscience, c’est parler temps.
(LEVINAS, 2013, pp. 56-57)⁹⁵

⁹⁴ “sobre as brevidades dos existentes e outros liúbricos prazeres da vida.”

⁹⁵ “Em Husserl, a consciência interna do tempo e a consciência em si se descrevem na temporalidade da sensação: ‘é no sentir que podemos ter a consciência originária do tempo’ e ‘a consciência não é nada sem a impressão’. Tempo, impressão sensível e consciência se conjugam. [...] Falar de consciência é falar de tempo.”

A sincronia é, contudo, uma vivência humana da temporalidade que não leva em consideração a alteridade como aspecto fundamental. Isso motiva o filósofo a propor uma espécie de temporalidade distinta. A fenomenologia se contentaria com levar em conta a consciência de um indivíduo, uma temporalidade do tipo ($n=1$), isto é, não atravessada por aspectos divergentes em alteridade. Levinas, ao contrário, descreve o anacronismo como uma temporalidade “*qui atteste une temporalité différente de celle qui scande la conscience*” (LEVINAS, 2013, p. 141)⁹⁶.

Para Levinas, a tradição que supõe a existência do tempo de um *eu* está equivocada por desconsiderar o face a face, desconsiderar o Outro. Assim, uma sincronia, isto é, a assunção de um único presente a partir do tempo da subjetividade de um indivíduo, não passa de mera presunção de entender o tempo objetivamente — por mais contraditório que isso possa soar inicialmente. Isso poderia ser resolvido pela adição do tempo diacrônico, que passa a existir na relação com o outro e instaura um tempo não vivido por um “eu”, subjetividade individual. Contudo, ainda assim haveria uma redução teórica simplista.

Haveria uma disjunção anacrônica entre sincronia e diacronia, como princípio da descontinuidade, que provaria a impossibilidade de um tempo objetivo ou de uma compreensão objetiva do tempo, reduzindo qualquer tentativa a mera pretensão. A sincronia é uma temporalidade insular, enquanto a diacronia expandiria esse isolamento, mas ainda se reduziria a uma junção impossível e artificialmente delimitada. A futuridade do futuro não vem como porvir, no meu horizonte, e não posso reduzir o tempo do Outro ao meu: o tempo do Outro é o Outro do meu tempo.

A compreensão da vivência do tempo é, portanto, mais complexa do que esses esquemas teóricos. De acordo com Levinas, só se pode compreender o tempo a partir do reconhecimento de que existem múltiplos presentes vividos e de que um sujeito jamais consegue deter seu próprio dito “presente”: não é possível impedir que o instante, à sua revelia, torne-se passado, reduzindo-se a lembranças embaçadas e instáveis. O reconhecimento dessa impossibilidade se alia ao reconhecimento de que existem sempre Outros cujos tempos me são

⁹⁶ “[Anacronismo] que atesta uma temporalidade diferente daquela que mede a consciência.”

tão inapreensíveis quanto os mesmos o são. Dessa forma, Levinas chega à conclusão de que sincronia e diacronia são maneiras ainda incompletas de se compreender a experiência da temporalidade. Propõe, por isso, a ideia de anacronismo.

A terceira categoria fundamental que advém das reflexões de Emmanuel Levinas, o anacronismo, permite reconhecer que o surgimento de um Outro abre não só o meu tempo para o dele, mas também a tempos de muitos outros. O tempo, para o ser humano, consiste em uma vivência que não pode ser explicada nem descrita com absoluta clareza. Tentativas de teorizá-lo, como o entendimento de tempos sincrônicos e diacrônicos, são insuficientes para a compreensão da experiência do tempo de maneira abrangente. A compreensão de temporalidade proposta com o conceito de anacronismo insurge como possibilidade de reconhecer a existência de nuances e camadas majoritariamente inatingíveis.

O presente, portanto, não existe. Sua definição pressupõe um impossível isolamento, mas qualquer teórico instante é sempre intrinsecamente relacionado ao que se chamaria de futuro e de passado, como já observara Agostinho. Uma tentativa mais interessante de teorizar o tempo seria, portanto, o rastro. Qualquer tempo que se pretenda apontar como presente sempre está já contaminado por um rastro — e o rastro em si não aparece nesse tempo, não se presentifica propriamente. O rastro apenas existe como contaminação do tempo entranhado de vestígios.

O rastro é impurificante e, por conseguinte, o que se denomina “presente” nunca é uma definição satisfatória. Aquilo que se apresenta como tempo presente a uma consciência é sempre um impuro, na medida em que carrega consigo vestígios do que o antecedeu. Esses vestígios não são controláveis, tampouco previsíveis. Jamais haverá memória estática, sem o constante dinamismo das afetações mútuas. Essa é a razão pela qual o rastro é inapreensível.

Consequentemente, não se pode apreender um instante sem expor qualquer fração do tempo a novas contaminações. Ainda que se considere possível, por hipótese, deter a passagem do tempo, congelando uma cena vivida/lida e impedindo que ocorra qualquer mudança, não se pode suspender a existência do rastro como constituinte de toda experiência do tempo. O mais

essencial devir do futuro está subentendido em toda vivência, a despeito de marcações cronológicas e do movimento progressivo da flecha do tempo. Esse devir — que não precisa constituir um futuro formado por sucessivos acontecimentos e mudanças — residiria, portanto, no fato de que a percepção do passado se modifica por si só e altera a percepção do presente. À medida que ocorrem novas interligações cognitivas quanto às lembranças, engendra-se modificação. Assim, mesmo se o tempo estiver congelado — isto é, se pudesse ser suspenso todo e qualquer movimento, equilibrando todos os sistemas e, assim, impedindo todas as mudanças naturais nos objetos ao nosso redor —, se uma consciência permanece, permanece a possibilidade de mudança. Se não há mudança no mundo, há na percepção.

É possível conjecturar que o tempo proposto em *Finnegans wake* se aproxime, em certa medida, da visão levinasiana de experiência de temporalidade. Essa similaridade se relaciona ao fato de que, no texto wakiano, o ato de lembrar traz à tona lembranças cuja origem não é possível de ser fixada. Até mesmo a quantidade de recortes mnemônicos é impossível de ser precisada: são suscitadas múltiplas lembranças, sempre atravessadas por diferentes identidades e, evidentemente, por espaços-tempos distintos. Tal forma de expor o ato de rememorar contraria o mais ordinário entendimento de lembrança, que consiste em memórias puramente individuais em uma estrutura, por consequência, eminentemente sincrônica.

Ao mesmo tempo, adequa-se à leitura de *Finnegans wake* o entendimento do conceito derridiano do rastro. Constituinte de toda experiência temporal, o rastro não é algo a ser analisado em si, por ser inapreensível. A contaminação que executa no presente e na lembrança, porém, é dinâmica primordial na vivência do espaço-tempo. É algo que não se mostra; emerge, tão somente, nas consequências de sua existência.

Em mais uma das repetições de dinâmicas, as brincadeiras das crianças colocam Isabel em posição análoga à da Prankquean de 1/1, propondo três vezes que Glugg/Shem acerte uma charada. Na companhia de suas vinte e oito amigas (“The Floras”), a charada envolve sua cor, ou de suas calçolas: em um gesto infantil, levantam suas saias e, em seguida, recebem uma bronca por fazê-lo (FW, 224.22-29). Sendo aquele que vê mal, ao contrário de Shaun, que ouve mal, Glugg/Shem erra todas as tentativas de responder à pergunta (“he

don't know whose hue", FW, 227.25)⁹⁷ e corre, envergonhado (*ashamed*, como seu nome sempre sugere), enquanto as vinte e oito garotas zombam da sua derrota sobre o garoto (FW, 224-225).

Todas as meninas zombam, menos Issy, que parece precisar escolher entre dois tipos de pretendentes, um shemiano e um shauniano, de forma que o primeiro represente o exílio e a vida artística *versus* o segundo, representando a segurança de se estabelecer na Irlanda. Como diversos outros trechos de *Wake*, essas duas opções se baseiam na vida do próprio Joyce com sua mulher, Nora, que decidiu acompanhá-lo pela Europa. A ambivalência dos irmãos representa não tão somente duas personalidades estáticas em bifurcação, mas principalmente ações e escolhas distintas (FW, 226.4-20).

Como aponta Schüler, Chuff (correspondente a Shaun) é *full*, pleno, enquanto Glugg (a Shem) é fluido, "gluglu de água" (SCHÜLER, 2004a, p. 97). Da mesma forma operam as imagens da pedra (elemento fixo, só se move ou se modifica por ação externa executada sobre ela) e da árvore (que demonstra a passagem do tempo em sua folhagem, sob as mudanças de estações do ano). É conveniente lembrar que se atribuiria a Shaun o espaço e a Shem, o tempo — não deixando de lado o fato primordial de que as duas metades são díspares, porém inseparáveis. O espaço é, por si mesmo, imobilidade, e o tempo, por natureza, existe pela transformação. Por maior que seja a diferença, um está ligado ao outro. "Como imaginar Shem e Shaun — a luz e as trevas, a direita e a esquerda, o bem e o mal — cindidos? [...] Como poderá Shem, o qui-xotesco cavaleiro andante, percorrer com êxito o mundo, separado do iluminado *Showpanza*?" (SCHÜLER, 2004a, p. 102).

A sequência de enigmas e derrotas só tem fim quando os adultos chamam as crianças para dentro, uma vez que escurece (FW, 244). Como observaram tanto Tindall (1969, p. 155) quanto Epstein (2010, p. 21), o capítulo se encerra com o sexto trovão e com uma prece, o que confirma a atmosfera da primeira idade de Vico. A Idade dos Deuses é a divisão viconiana na qual os seres divinos são onipotentes, enquanto os humanos existem, essencialmente, como pecadores sob a égide da piedade superior. Estabelecendo um paralelo com as fases do desenvolvimento de um indivíduo, a infância poderia bem ilus-

⁹⁷ "[...] não sabia achar resposta caudiguna."

trar esse estágio primário de aquiescência e relativa submissão às autoridades autodeclaradas. Entre broncas e castigos, os seres humanos frente aos deuses são reduzidos a crianças envergonhadas: “*childhood’s age being aye to the shameleast*” (FW, 227.34)⁹⁸.

Capítulo 2/II: existências marginais

Os filhos e a filha voltam à casa e se põem a estudar e a fazer seus respectivos deveres de casa, como lhes foi ordenado no fim do capítulo 1/II. Cada um dos três ocupa um espaço diferente na página: Shaun à direita, Shem à esquerda e Isabel nas notas do pé de página. Os irmãos homens trocam de lugar nas margens da página após uma pausa (FW, 287-292).

O texto que comentam é intrincado, por uma boa razão: caso sigamos a cronologia noturna do capítulo anterior, quando começou a escurecer, agora habitamos noitada profunda, negrume adentro. Nunca é excessivo lembrar a fala de Joyce a respeito de *Finnegans wake* e a natural falta de clareza trazida pela escuridão noturna. O capítulo 2/II já se inicia como que informando que estamos, efetivamente, perdidos no tempo-espaço do próprio texto: “*As we there are where are we are we there from tomtittot to teetootomtotalitarian. Tea tea too oo. Whom will comes over. Who to caps ever*” (FW, 260.1-4)⁹⁹. Por outro lado, seguem-se indicações geográficas em Dublin, com nomes de ruas, que nos levam à região de Chapelizod, à taverna dos Porter (FW, 260-262). É possível que estejamos acompanhando HCE após o pôr do sol, enquanto perambula pelas ruas escuras da cidade, sonâmbulo, tentando encontrar o caminho de volta para casa (ou que isso seja apenas um sonho advindo de seu sono profundo, ao qual se apõem as cenas dos filhos).

Os comentários de Shaun, inicialmente à direita, encarnam paródia daquele que se empenha em soar acadêmico e profundo, de maneira que seu esforço excessivo devaste sua capacidade de se comunicar bem. Considerando que retirar esses comentários de seu contexto não prejudica a percepção da paródia aqui descrita, exemplifico: “*PROBAPOSSIBLE PROLEGOMENA TO*

⁹⁸ “[...] a idade infantil sendo mais despudorada [...]”

⁹⁹ “Tais como cá somos onde stamos cá lá vamos do tordo à tortumbatotalidade. Um ti ti tico de chá na teatina do toodoo oo.”

IDEAREAL HISTORY (FW, 262.D₃₋₈)¹⁰⁰ ; “*GNOSIS OF PRECREATE DETERMINATION. AGNOSIS OF POSTCREATE DETERMINISM*” (FW, 262.D₂₀₋₂₇)¹⁰¹ .

Shem não é prolixo em suas respostas, por vezes bem-humoradas. Issy, por sua vez, não traz em si o peso das pretensões. Capaz de elaborar comentários e questionamentos dotados de honestidade direta de menina, acaba por frequentemente atingir a profundidade que Shaun tanto persegue (TINDALL, 1969, p. 172), como em “*Is love worse living?*”(FW, 269.R₁)¹⁰² e “*We’re all found of our animal matter*” (FW, 294 R₅)¹⁰³ .

São citados pensadores que completam os moldes educacionais medievais de *trivium* e *quadrivium*. Shaun tem dificuldades com alemão, álgebra e geometria, que fazem referência à mãe pela palavra grega *ge* (Epstein, 2010, p. 21). Está embutida a diferenciação entre os dois, em especial pelo desenvolvimento de uma mente cartesiana em Shaun e uma mente artística (e pervertida) em Shem.

Formando mais uma das longas listas de nomes ou expressões, temos a relação dos assuntos estudados. Sendo as listas de *Finnegans wake* sempre carregadas de tom absurdista à *la* François Rabelais, os temas citados na lista deste capítulo também o são — entre eles, “*The uses and abuses of insects*” (FW, 306.30)¹⁰⁴ e “*Should ladies learn music or mathematics?*” (FW, 307.21-22)¹⁰⁵ . Aproximando-se o horário de dormir, as crianças recebem seu jantar, “*Their feed begins*” (FW, 308.15)¹⁰⁶ .

O capítulo se encerra com uma curta carta, também escrita e assinada pelas crianças, denominada “carta noturna”, “*nightletter*” (FW, 308). Aparentemente endereçada ao pai e à mãe, “*Pep and Memmy*” (FW, 308.22-23), os destinatários incluem, ainda, “*the old folkers below and beyant*” (FW, 308.23-24)¹⁰⁷ , expandindo a seus ascendentes de maneira geral. Contém aparentes desejos de felizes encarnações na terra do Liffey, assim como prósperos anos

¹⁰⁰ “PROBAPOSSÍVEIS PROLEGOMENOS À HISTÓRIA IDEORREAL.”

¹⁰¹ “GNOSE DA PRECRIADA DETERMINAÇÃO. AGNOSE DO POSCRIADO DETERMINISMO.”

¹⁰² “Vale a pena arder em amor?”

¹⁰³ “Nosso orgulho principal é nossa matéria animal.”

¹⁰⁴ “Os Usos e os Abusos dos Insetos”

¹⁰⁵ “Devem Alunas Aprender Música ou Matemática?”

¹⁰⁶ “A hora da cheap chegou.”

¹⁰⁷ “[...] e o velho pessoal daquém e dalém [...]”

por vir: “*wishing them all very merry Incarnations in this land of the livvey and plenty of preprosperousness through their coming new yonks*” (FW, 308.24-27)¹⁰⁸. Em vez de desejos do tipo *merry Christmas* e *happy new year*, a carta parece predizer, de maneira possivelmente passivo-agressiva, a morte dos mais velhos.

Capítulo 3/II: ouvido contra olvido

Issy, Shem e Shaun estão quase adultos. Tindall divide o capítulo em quatro partes, com base nas linhas narrativas que delimita (TINDALL, 1969, p. 187); Epstein o divide em três, com base nas performances e seus meios de comunicação ou expressão: rádio, televisão e música (EPSTEIN, 2010, p. 139). Em verdade, é difícil estabelecer linhas narrativas e desconsiderar suas fragmentações, como se fosse possível isolá-las. É igualmente complicado separar rádio, televisão e música, considerando a importância da audição neste capítulo (que inclui até mesmo minuciosa descrição de uma orelha) e o fato de que esse sentido marca tanto o rádio quanto a televisão, além de, evidentemente, a música. Além disso, como Margaret Solomon observa e é citada por Gordon, o rádio pode ser a própria cabeça de quem imagina e sonha, provavelmente HCE, em sua cama, ouvindo os ruídos do *pub* lotado no andar de baixo (SOLOMON *apud* GORDON, 1986, p. 194).

De qualquer forma, é consenso haver, primeiro, a história de um velejador norueguês que chega à costa dublinense e faz uma encomenda a um alfaiate local. Essa história (fragmentada, como todas) é supostamente narrada pelo rádio por Shem (EPSTEIN, 2010, p. 139) ou, como afirma Tindall, não se pode saber ao certo o emissor, mas o mais provável é que seja HCE quem conta a história a seus clientes do *pub*, ainda que o contrário também seja possível (TINDALL, 1969, p. 189).

Acrescento que também é certa a pluralidade de vozes — sejam de interlocutores reais, sejam imaginadas, sonhadas ou de fundo, como burburinho. Assim, a origem das diversas vozes pode ser um grupo ou a mente de um indi-

¹⁰⁸ “[...] desejando-lhes todos versa e sinceras Incarnações nesta terra de Liffey e abundante preprosperidade através dos anos vindouros [...]”

víduo. Gordon afirma que tudo ocorre na mente, condensando memórias e transformando estímulos (GORDON, 1986, p. 194). Schüler parece concordar ao afirmar que o texto se trata de um sonho, mas retifica ao dizer “é-nos oferecido o relato de um sonho” (SCHÜLER, 2003a, p. 19), o que é muito diferente de nos depararmos com o próprio sonho. Schüler diz que o ato de relatar “justifica a indecisão entre o fluir da fantasia e o desejo de lucidez. Quem relata não entende o que divulga” (SCHÜLER, 2003a, p. 19). Quem relata, em verdade, concebe uma ficção — e fazemos o mesmo em qualquer reconstrução mnemônica, mesmo a mais desprezível, ainda que sem o grau de intencionalidade intrínseco ao ato de narrar. Se for um relato, porém, quem relata é quem sonha? Schüler não ratifica a visão de HCE sonhador, que é a de Gordon, e sugere haver “um sonhador coletivo” (SCHÜLERa, 2003, p. 18), o que poderia levar, portanto, a um relato coletivo, ou a um narrador onisciente. Pela pluralidade de vozes, a segunda opção seria descartada.

A coletividade, porém, está subentendida quando se trata de qualquer membro da família Porter. O sonho é coletivo se for de qualquer das personagens, uma vez que HCE é qualquer pessoa, assim como ALP — que, em muitos aspectos, mais se aproxima de deusas do que da vida terrena, em sua relação com a natureza e suas características potencializadoras da redenção. Por isso, existe a necessidade de que o texto tenha significação tão difusa: a pretensão de Joyce não era construir um ideal universal de ser humano, nem sintetizar “o homem” ou “a mulher” como arquétipos de fato (o que torna temerário o uso desse termo a respeito de *Finnegans wake*). Almejou, ao contrário, explorar essa impossibilidade, situando todo o seu texto no obscuro e no incerto¹⁰⁹. Como ele mesmo teria dito, afinal, sitou *Wake* durante a noite, quando “as coisas não são tão claras” (ELLMANN, 1989, p. 729).

A segunda (fragmentada) linha narrativa inclui um general russo no diálogo de Taff e Butt, com longas rubricas. Inclui-se na composição o modo das narrativas “*teilweisioned*” (FW, 345.36), “televisionadas”. Por todo o capítulo, repetem-se palavras que remetem a término, fim, tempo e morte. Configura-se,

¹⁰⁹ “O método ficcional de Joyce não presume que o artista tenha qualquer poder sobrenatural, mas que ele tem uma visão dos métodos e motivações do universo. Samuel Beckett comentou que para Joyce a realidade era um paradigma, uma ilustração de uma regra inverificável.” (ELLMANN, 1989, p. 680)

assim, o ponto alto de *Finnegans wake* em relação à temática principal. Um dos trechos da televisão reúne diversos termos desse campo semântico:

How Alibey Ibrahim wisheths Bella Suora to a holy cryptmahs while the Arumbian Knives Riders axecutes devilances round the jehumisphoure. Learn the Nunsturk. How Old Yales boys making rebolutions for the cunning New Yirls, never elding, still begidding, never to mate to lend, never to ate selleries and never to add soulleries and never to aid Show's a ructiongetherall. Phone for Phineal toomellow aftermorn and your phumeral's a roselixion. (FW, 346.7-13)¹¹⁰

Relembrando a *nightletter* das crianças, que concluiu o capítulo 2/II, aqui também aparecem termos de um léxico de festividades do calendário, que marcam a passagem do tempo em termos convencionais, mas evocam a passagem temporal em mortes e nascimentos, como “*holy cryptmahs*” se assemelha a *Holy Christmas*, Natal santo; “*Old Yales*” podem ser garotos de Yale, mas também se refere ao período de celebração do solstício, Yule; “*cunning New Yirls*” soa como os novos anos que vêm, ardilosos como garotas. “*Jehumisphoure*” une hemisfério ao profeta e rei de Israel, Jehu, e a *Johannisfeuer*¹¹¹, a fogueira que alemães acendem para comemorar meados do verão, em 23 de junho, dia de São João (*Johannistag*). Em João Batista, ressoa Giambattista Vico.

Tudo isso inclui, porém, conflitos familiares abordados diretamente (indiretos nas duas primeiras partes), que os comentadores supracitados consideram uma linha narrativa à parte. É bem verdade que as personagens que dominam as cenas anteriores (velejador, alfaiate, general) desaparecem progressivamente, mas mesmo suas histórias refletiam, indiretamente, a família Porter como família arquetípica. Porquanto argumento que toda a temática de *Finnegans wake* gira em torno de um centro — a passagem do (espaço-)tempo —, o capítulo 3/II, apesar de ser um dos mais obscuros para a leitura, talvez seja o

¹¹⁰ “Como Alibabá Ibrahim vota Bella Suora à santa criptomissa enquanto os Cavaleiros das Noites Árabes executam danadança em torno de jehumisfério. Aprende lero-clero. Como é que os rapazes de Anus Velho fazem reboledo nos festejos das astutas garotas de Ana Nova, anusvelando, nuncassembledando, nuncassemportalhando, nuncassembestalhando anovulando, nuncassendividando, nuncassempanurrando, nuncassembestalhando, nuncassinclinando em show gorado como o de Burkeley e do retogeneral russo. Phone tele pra Clínica Phineal pela manhosa pós-manhã e prepara os funerais de tua roselição.]”

¹¹¹ Também denominada *Sommersonnewendenfeuer*.

que mais claramente demonstra esse núcleo temático, abordado a partir da substituição de gerações.

Essa substituição de uma geração mais velha por uma mais nova é possivelmente imaginada ou sonhada por HCE (se assumirmos imergir em sua mente) de diferentes formas. Issy e os gêmeos se unem para propositalmente derrubar o pai. A queda de uma geração, por outro lado, transparece sua grandeza: é preciso que os filhos — e as gerações posteriores de maneira geral — aprendam e absorvam o que puderem de seus antecessores para, com a sua ajuda, crescerem e amadurecerem. As eventuais sugestões de traição, como a referência a idos de março (FW, 35.3) e aos reis Mark e Arthur, podem advir do sentimento de HCE perante sua imaginada aniquilação: depois de tudo terem feito pelos filhos, mãe e pai se apagam cada vez mais, sendo eventualmente obrigados a deixá-los.

No esteio dessa temática, a aniquilação é referenciada de maneira bastante explícita. Como cita Epstein, a primeira frase do capítulo contém acróstico que forma os dizeres “*I’M NOMAN*” (EPSTEIN, 2010, p. 139) ou “*I’m no man*”, significando o oposto do que a sigla HCE normalmente significa, isto é, o oposto da junção de todos os homens de todas as épocas e lugares. Ele é reduzido, portanto, a homem nenhum — e quem o faz parecem ser os próprios filhos; em última instância, contudo, é obra da força do tempo.

Issy, Shem e Shaun foram investidos de uma força que parece competir, nesse momento, exclusivamente aos que pertencem à sua geração, como que formada por agentes da renovação. Juntos, invadem o *pub* do pai e o destroem. Deixam-no sozinho, uma vez que acabam saindo, também, os clientes. Após a radionovela e a telenovela que dramatizaram, indiretamente, aspectos do casamento de HCE e ALP e da queda do patriarca, temos o momento musical. Nele, Issy canta uma música que diz respeito à castração do pai.

Como nada é literal, HCE, possivelmente em sua versão mais velha, não está ferido, morto nem devastado; ao contrário, bebe os restos de bebidas dos copos dos clientes de sua taverna e canta sozinho, aparentemente alegre. Creio que seu júbilo possa ser consequência de uma embriaguez ou, igualmente provável, de uma sensação de missão cumprida. Seus filhos, agora crescidos e, portanto, não mais dependentes dos pais, mostraram-se fortes e prontos para ocupar suas posições e para tomar decisões por si próprios. HCE se re-

gozija depois de ver que cumpriu seu papel de pai, por mais sofrida que possa ser a passagem do tempo para quem está prestes a sair de cena.

Ao final do capítulo, encaminhamo-nos para um enfoque na geração posterior como um novo casal. Os filhos se fundem em um só corpo, composto por Shaun da cintura para cima e por Shem da cintura para baixo. Issy também cresceu e é agora uma jovem, como Isolda. Mais uma vez, uma possível impressão de incesto é consequência do efeito de se lidar com arquétipos, na mistura de identidades. Se HCE, aquele que se caracteriza por incluir a frase *Here Comes Everybody*, agora foi aniquilado pelos filhos, eles então passam a ocupar o lugar de todo e qualquer homem, e o mesmo se aplica a ALP e Issy em relação a toda e qualquer mulher. A família Porter ilustra o ciclo geral a que a humanidade é subjugada, sem escolha. Por isso, os membros da família não possuem identidade delimitada — assim como seus desdobramentos também não — e o que concentram é universalidade.

Capítulo 4/II: a biografia se mescla ainda mais à ficção

Como se anunciou no capítulo anterior, os jovens, agora quase adultos (EPSTEIN, 2010, p. 22), formam um casal considerado por comentadores como análogo a Tristão e Isolda. Além dessa referência, porém, o mais importante paradigma de casal é constituído, em verdade, pelo próprio Joyce e sua esposa, Nora Barnacle, como observou Thomas Cowan em um de seus artigos (COWAN, 1971, p. 21). Assim como, no capítulo 1/II, a jovem Issy ruma a respeito de sua futura decisão matrimonial, Nora também teve de fazer uma escolha entre seu primeiro amor e Joyce. Escolhendo, evidentemente, o segundo, abriu mão de uma vida estável e mesmo pacata na Irlanda — como Shaun/Chuff representava para Isabel em 1/II — para acompanhar Joyce em seu nômade exílio.

O capítulo se inicia com uma narração entoada em forma de *quawks* (tornados *quarks*¹¹²), onomatopeia dos sons emitidos por patos ou garças. Uma série de aves ocupa o texto, sugerindo bandos barulhentos sobre o oceano e

¹¹² Como ele mesmo registrou em suas cartas, o físico Americano Murray Gell-Mann retirou de *Finnegans wake* a nomenclatura para as partículas subatômicas que estudava nos anos 1960.

sobre o monte Howth: “*Overhoved, shrillgleescreaming*” (FW, 383.15)¹¹³. As aves relatam que os jovens Tristão e Isolda velejam mar afora, como que em lua de mel, e o rei Mark (análogo ao patriarca), por mais que se considere poderoso (“*And you think you’re cock of the wark*”; FW, 383.10)¹¹⁴ será rejeitado. “*Tristy’s the spry young spark/That’ll tread her and wed her and bed her and red her*” (FW, 383.11-12)¹¹⁵.

Se o capítulo anterior tem enfoque no ciclo da vida, com ênfase na morte e na substituição de gerações, agora temos em destaque o retorno ao passado por meio da lembrança e da história — que, apesar de diferentes, dependem uma da outra. A primeira é ato individual, que no capítulo se dá de maneira eminentemente nostálgica. A segunda, por outro lado, é fruto de um esforço pela coesão de diferentes relatos e pontos de vista; realiza-se por meio de um empenho pela consonância de vozes. No caso, os diferentes relatos vêm dos quatro homens velhos, grupo que já apareceu no primeiro livro e eventualmente reaparece, sempre no papel de expositores ou explanadores. Agora, em 4/II, encarnam em quatro gaivotas e, em especial, também aludindo aos quatro evangelistas do Novo Testamento, isto é, Mateus, Marcos, Lucas e João, que intentam narrar acontecimentos de tempos anteriores e, assim, trazer a possibilidade de revivê-los. Isso se mostra impossível: não são capazes de trazer o passado à tona em sua integralidade. Inevitavelmente, a maior parte da memória se aniquila sozinha.

Personagem importante é o gato de Issy, que, como observou John Gordon, tem pássaros como sua ideia fixa e é uma presença ruidosa. Parece passear pela cama onde HCE está dormindo, eventualmente andando sobre seu corpo (GORDON, 1986, p. 215). A audição se destaca já no nome de Earwicker, modificado a partir de *earwigg*¹¹⁶. Sons são um dos gatilhos mais diretos que podem afetar alguém que está dormindo — ou o que se passa em sua

¹¹³ “O Montecaveira cavo cos cantos ressoa.” Schüler inseriu um sujeito, “Montecaveira”, que creio ser equivocado. A sentença parece ter sujeito indeterminado, em algo como “Sobrehowth, esganiçalegritos”.

¹¹⁴ “E pensas que és o rei da fuzarca.” A tradução perdeu a referência (dubiamente fálica) ao galo (*cock*), que reaparece em todo o trecho e que é importante também em referência à galinha Belinda, análoga a Anna Livia e a Kate, que encontra a carta no lixão em 5/I.

¹¹⁵ “Tristão o vivaz é o jovem clarão/É montá-la e matrimoniá-la e aconchegá-la e fofolheá-la.”

¹¹⁶ Traduzido por Donald Schüler como Lacrainha, o inseto é nomeado de maneira análoga ao *earwig* do inglês também em francês (*perce-oreille*), alemão (*Ohrwurm*), russo (*ukhovoyorka*) e dinamarquês (*ørentvist*). O motivo é a crença popular de que esse inseto seria capaz de penetrar o ouvido de pessoas — como boatos —, segundo registrou Bishop (1993, p. 296-297).

mente e seus sonhos. Bem como os ruídos da taverna, no andar de baixo da casa, podem ter invadido os sonhos de HCE em 3/II, a presença do gato pode ser, agora, fonte de interferência direta sobre a imaginação ou sonhos e estímulos do pai sonolento.

O que parece ter o elo mais direto com grunhidos ou miados no ambiente da casa dos Porter são as canções entoadas pelos quatro homens velhos, no começo e depois ao final do capítulo. Como supracitado, gaivotas em bando cantam a substituição do agora envelhecido rei Mark — que perdeu seu título e se tornou apenas Mr. (“*Muster*”) Mark (FW, 383.1), como nota Epstein (2010, p. 158), tendo sua derrota narrada e marcada na história. Segundo John Gordon, é possível que os ruídos e a constante movimentação do gato inquieto acarretem pensamentos sexuais em meio à confusão onírica do assonorentado HCE (FW, 395-396), que caracterizaria o clímax do capítulo (GORDON, 1986, p. 218).

Em um pouco de “*joysis crisis*” (FW, 395.32), a garota surda de amor (FW, 395.29), que, segundo o narrador, certamente é conhecida, é amada até a morte (*until death*) e até hoje (*until date/even (on) today*), porém não conhecida de verdade e nem possuída até hoje (*you don’t know/own her*): “*ah, sure, you know her [...] and, sure now, we all know you dote on her even unto date!*” (FW, 395.30-32)¹¹⁷. Assemelha-se a Anna Livia, outrora chamada *leafy*, na oportunidade/importunidade de partir (“*the golden importunity of aloofer’s leave-time*”; FW, 395.34)¹¹⁸ e Nora ressoa, unida a amor e a América, em “*Amoricás*” (FW, 395.35).

Se HCE foi derrubado pelos filhos e pela filha no capítulo anterior, agora, após ter se retirado de cena, podemos supor que se põe a rememorar a juventude e suas experiências amorosas de outrora. Não é necessário, contudo, apontar uma personagem para ocupar o lugar de sonhadora. Dispensável e, ademais, arriscado, uma vez que identidades imiscuídas nos impedem de estabelecer presenças, menos ainda meramente subentendidas.

A segunda canção entoada pelos quatro homens velhos, que pedem a atenção de Isolda (Iseult) e de Tristan (FW, 398-399), dá conclusão ao enfoque

¹¹⁷ “(claro que a conheces, ser angélico nosso, mulher-maravilha de romança nada banal, e, por certo, todos sabemos que por ela estiveste doido de amorosidade, até encontrá-la na morte!)”

¹¹⁸ “[...] e a dourada importunidade dum amaríssimo amormeuzinho [...]”

desenvolvido no capítulo. Relembra, ainda, a suposta dramatização de Mick, Nick e as Magas, que consistia, em última análise, na rivalidade entre os dois rapazes e na difícil decisão da garota entre dois homens e, conseqüentemente, entre dois destinos. Na canção, explicita-se a própria Nora, dividida entre Joyce e outro rapaz, como inspiração direta: Gordon registrou que seu sobrenome de solteira, Barnacle, aparece na linha 399.10 (GORDON, 1986, p. 219).

O ato de lembrar é intrinsecamente falho na tentativa de trazer ao presente atos evocados da memória. A passagem do tempo pode ser algo lamentável (*it's pitiful*), mas, igualmente, pode ser algo belo (*beautiful*); é certo que preenche o âmago e a cova: "*Its pith is full*" (FW, 399.34)¹¹⁹. Outrossim, abre caminhos para novos lances do destino: "*The way is free. Their lot is cast. So [...] led it be!*" (FW, 399.34-35)¹²⁰.

¹¹⁹ "Pinta a pena."

¹²⁰ "Veredas verdejam. Sorte lançada. Assim [...] assim seja, meninas!"

II.2. Fluida multiplicação de presentes

Para Edmund Lloyd Epstein (2010), é somente a partir do livro II, que acabamos de abordar (em verdade, a partir das últimas páginas de 8/I) e até o livro III que se pode afirmar haver de fato qualquer tempo em *Finnegans wake*. Para Epstein, o livro I, que abordamos no capítulo anterior, e o IV e último livro seriam correspondentes à modalidade do espaço. O autor considera que todo o *Finnegans wake* é a carta de Anna Livia a Deus e ao mundo a respeito de seu esposo, HCE, o que faria de *Wake*, segundo afirma, uma fluida sucessão de presentes — tanto no sentido de *gifts* quanto no de *presents*: são instantes que se sucedem e formam uma sucessão de presentes entregues, doados à leitura (EPSTEIN, 2010, p. 7). Ao estabelecer essa relação direta entre o presente como modo temporal e o presente significando *gift*, Epstein recorda a teoria do tempo exposta pelo próprio James Joyce em seu primeiro romance, *A portrait of the artist as a young man*. Essa teoria do tempo consistia justamente em entendê-lo como uma fluida sucessão de presentes.

Para o próprio Epstein, porém, haveria aí um impasse. A fluidez temporal em *Finnegans wake* estaria apenas nos livros II, III e em parte do IV, e o restante careceria, para ele, de qualquer estrutura temporal — seja de uma fluida sucessão de presentes, seja qualquer outra. A ideia de Epstein não é a de que a fluidez temporal se faria imperceptível no primeiro e no último livro, nem que essa fluidez teria sido caotizada ao se transpor em narrativa. O que Epstein afirma é que qualquer aspecto temporal simplesmente inexistia nessas porções de *Finnegans wake*, enquanto, por outro lado, existem nos livros II e III como um todo e em parte do livro IV.

Esse julgamento parece se fundamentar em uma visão de instância narrativa temporal como estrutura temporal fixa, exclusivamente atribuída a narrativas contínuas. Com a primeira citação de Epstein a esse respeito, de Michael Begnal, ainda há a possibilidade de se compreender que não fosse esse o caso, pois a constatação de Begnal é apenas a de que “*there is no ‘goahead’ plot to speak of in the whole of Book I [...] Nowhere is there a plot as we conven-*

tionally know it” (EPSTEIN, 2010, p. 8)¹²¹. Essa constatação, por si só, nada tem de problemática: realmente não há *plot* como “convencionalmente conhecemos”.

Um possível corolário consideravelmente problemático dessa afirmação consistiria em pensar que todos os capítulos restantes de *Finnegans wake*, sim, seriam dotados de um *plot* convencional. Essa hipótese certamente não justificaria o esforço de Joyce em erigir *Finnegans wake* justamente com base na proposital desorganização do aspecto temporal. O que o texto apresenta, portanto, é uma dispersão do espaço-tempo, e isso ocorre, com diferentes intensidades, em todos os capítulos de todos os livros.

Quando Edmund Lloyd Epstein inclui a seguinte citação de Danis Rose, somando o excerto à citação de Begnal e às suas próprias afirmações, compreendemos que Epstein equipara a progressão narrativa linear à ideia de estrutura temporal. Rose afirma que “*To adhere to the chronological sequence, part I ought to consist of a succession of episodes corresponding to the hours before nightfall of a single day. They do not*” (ROSE *apud* EPSTEIN, 2010, p. 8)¹²². Danis Rose estabelece para *Finnegans wake* uma estrutura temporal cuja sequência seria baseada no desenrolar de acontecimentos entre o crepúsculo e o amanhecer, isto é, no período de exatamente uma noite, na casa da família Porter.

Essa é, porém, apenas uma entre as variadas linhas espaço-temporais expostas em *Finnegans wake*. Ainda que possa, por opção particularmente motivada, ser considerada como a sucessão espaço-temporal central, não é a única possível. Podemos nos valer dessas marcações, mas é necessário ter em mente que elas não determinam o espaço-tempo do texto. Ao invés disso, anoitecer, alta madrugada e amanhecer funcionariam tão somente como marcos possíveis no fluxo da leitura. Como afirma Peter Mahon, “*The temporality of the naturalistic level is emptied of its significance as a result of its being over-*

¹²¹ “Não há uma progressão narrativa de que se possa falar no todo do livro I [...] Em lugar algum há um *plot* como convencionalmente conhecemos.”

¹²² “Para aderir à sequência temporal, a parte I deve consistir em uma sucessão de episódios correspondentes às horas anteriores ao anoitecer de um mesmo dia. Não correspondem.”

laied by other ‘time-schemes,’ which compete with each other and render each other defunct” (MAHON, 2007, p. 305)¹²³.

Outro problema se estabelece, ainda, quando se considera a fluida sucessão de presentes como uma teoria do tempo joyciana a ser aplicada à narrativa, de maneira que, além de a própria vida consistir nessa sucessão, a narrativa teria de seguir a mesma dinâmica. Em momento algum, porém, Joyce afirma tácita ou explicitamente que adote essa ideia como sua teoria do tempo. Ainda assim, Epstein afirma, com estas palavras, que a teoria do tempo considerada por Joyce cabe perfeitamente em uma teoria do tempo narrativo (EPSTEIN, 2010, p. 7). Vejamos parte do que diz Epstein:

At the beginning of the Wake, time does not flow forward. [...] Any “actions” in Book I occurring in time are extremely rare and occur sporadically, whereas Books II and III and (partly) Book IV of the Wake unfold in time, actively and consecutively. [...] The temporal flow of the Wake — in Books II and III and part of Book IV — gives the reader this flow of gifts. However, Book I has another function. (EPSTEIN, 2010, p. 7)¹²⁴

É simplesmente equivocado afirmar que quaisquer ações ocorridas no tempo sejam tão raras no livro I. Temos uma sequência considerável que ocupa a maior parte do livro. O critério de Epstein, no entanto, é que qualquer sequência de ações se enquadre no todo da sequência narrativa que ele considera a definidora de *Finnegans wake*: a da família Porter, no decurso de uma noite.

Outro problema é que, para Epstein, como supracitado, o tempo começa apenas ao final do livro I (EPSTEIN, 2010, p. 57), mais especificamente com a palavra “*tonigh*” (FW, 126.2). Há, porém, diversas outras alusões temporais anteriores que em nada diferem da que Epstein considera a primeira. Em verdade, diferem apenas por não se referirem à sequência temporal que Epstein elegeu, enquanto *tonight* se refere explícita e diretamente à noite vivida pelos Porter. Os outros termos se referem às sequências temporais anteriores que percorremos — e que são ligadas à família Porter pela formação de analogias

¹²³ “A temporalidade do nível naturalista do texto é esvaziada de significação como resultado de ser sobreposto por outros ‘esquemas temporais’ que se contradizem e se extinguem.”

¹²⁴ “No começo de *Wake*, o tempo não flui adiante. [...] Quaisquer ‘ações’ no livro I que ocorram no tempo são extremamente raras e ocorrem esporadicamente, ativa e consecutivamente. [...] O fluir temporal de *Wake* — nos livros II e III e em parte do livro IV — dá ao leitor esse fluir de presentes. Contudo, o livro I tem outra função.”

identitárias com esses antepassados e as simbologias diversas que disso decorrem.

Na argumentação de Epstein, não há uma estrutura temporal totalizante em *Finnegans wake* apenas porque, para ele, o livro I e parte do livro IV não são organizados temporalmente, como os livros intercessores o são e, portanto, seriam organizados quanto ao tempo. Para esse autor, o primeiro livro funciona apenas espacialmente. Tempo e espaço, porém, são inseparáveis — no mundo físico e em qualquer universo narrativo. Havendo narrativa, há tempo e há espaço, de modo que não se possa ter um *ou* outro. Essa codependência não é e nem pode ser alterada, nem mesmo nos casos em que as sequências de ações estejam separadas espaço-temporalmente do restante de uma obra, como é o caso do livro I em relação ao restante de *Wake*.

Epstein cita, ainda, a dicotomia entre Shem e Shaun, os irmãos. Shem e Shaun seriam representativos de tempo e espaço, respectivamente. Isso não é suficiente, porém, para afirmar que Joyce os teria separado no texto: o livro I não é pautado por Shaun e o restante por Shem. Essa correlação não constitui a divisão dos quatro livros. É preciso lembrar, ainda, que Shem e Shaun eventualmente aparecem como duas metades de um mesmo corpo: não são polos que se repelem entre si; os dois irmãos estão muito mais próximos de dois aspectos complementares de um mesmo fenômeno. A constatação de que o tempo e o espaço são relacionados a Shem e a Shaun teria mais a dizer a respeito da interdependência direta entre os dois, concomitante à existência de aspectos opostos que os diferenciam.

O próprio Epstein cita Geert Lernout dizendo que “*the Wake may well be one of the first books to lack an overall temporal framework*” (LERNOUT *apud* EPSTEIN, 2010, p. 8)¹²⁵. Ao contrário da citação que traz de Danis Rose, e ao contrário do que ele mesmo afirma, Lernout não diz que apenas o livro I carece de estrutura temporal, mas sim *Finnegans wake* como um todo. A maneira como isso se dá está relacionada ao que afirmo a respeito da multiplicação dos espaços-tempos, que nos impossibilitam de escolher apenas um espaço-tempo dentre os vários que se sobrepõem. O mesmo processo é empregado por Joyce às personagens e suas identidades.

¹²⁵ “O *Wake* pode muito bem ser um dos primeiros livros a carecer de estrutura temporal geral.”

Tomemos como exemplo do primeiro livro a historieta da personagem Prankquean, ou a visita guiada por Kate ao *museyroom*. Há ações que se desenrolam no tempo — e há, portanto, “sucessão de presentes” —, com a única diferença de que são historietas (espaço-)temporalmente fechadas em si mesmas. Elas guardam relações com todo o restante da obra, evidentemente, e não são absolutamente isoladas do restante do texto, mas o são em termos espaço-temporais. Cada uma delas possui sua própria sequência de ações, que se finda assim que a historieta é concluída. Tal fragmentação espaço-temporal nos livros I e IV não nos permite afirmar que sejam puramente espaciais. Podemos meramente afirmar não haver qualquer ligação espaço-temporal entre as sequências desses dois livros e os modos temporais paralelos que Epstein estabelece como os modos temporais de *Finnegans wake*, que ocupariam, para ele, os livros II e III — o da família Porter, que transcorre em uma noite, e o mais amplo, dos anos de desenvolvimento das crianças da família até que substituam a geração de sua mãe e de seu pai (EPSTEIN, 2010, p. 9).

Na mesma seção de seu livro, Epstein afirma que *Finnegans wake* não se encaixaria nos moldes de uma narrativa tradicional, concordando com os comentadores que relacionam a ausência de uma estrutura temporal à ausência de narrativa: “to say that the Wake is truly and throughout a ‘narrative’ is accurate only on the most basic level, since the narrative ‘actions’ seem, to some commentators, to occur unevenly” (EPSTEIN, 2010, p. 7)¹²⁶. Suas afirmações apontam para a assunção de que, não fosse pelo livro I e parte do IV, *Wake* seria uma narrativa perfeita, com os dois modos temporais paralelos supracitados.

O livro I, que Samuel Beckett chamou de “a mass of past shadow” (EPSTEIN, 2010, p. 7), é igualado por Epstein a um “*nontemporal mystery*” (EPSTEIN, 2010, p. 8). Contudo, o fato de que o passado lembrado no livro I é sombrio ao invés de claro, como diz Beckett, não implica necessariamente dizer que o livro em questão seja atemporal. O tempo tão somente não é um nem linear. A citação de Beckett, portanto, não ratifica a hipótese da estrutura

¹²⁶ “Dizer que o *Wake* é realmente uma ‘narrativa’ é preciso somente no nível mais básico, desde que as ‘ações’ narrativas parecem, para alguns comentadores, ocorrer de maneira heterogênea.”

em dois modos — tempo e espaço — que Epstein propõe para *Finnegans wake*.

Não é preciso propor uma estrutura temporal totalizante para *Finnegans wake* quando consideramos que a própria fragmentação do espaço-tempo o define. Essa fragmentação não é a mera desorganização de uma ordem de acontecimentos que, se não caotizados, comporiam uma linha reta de sucessão de presentes. Há lacunas entre os fragmentos. Há saltos temporais não explicados. Não fica claro o que compõe e o que não compõe a estrutura temporal da sucessão de instantes entre o crepúsculo e o amanhecer — e isso, evidentemente, é proposital, não um fracasso de Joyce. Como diz Edmund Lloyd Epstein, Joyce era perfeitamente capaz de escrever narrativas de ritmo uniforme, e propositalmente escolheu não fazê-lo (EPSTEIN, 2010, p. 7). O autor, afinal, optou por desenvolver o que Stanislaus Joyce chamou de “*the darkest night*” (EPSTEIN, 2010, p. 8), a noite mais escura.

Joyce engendra, portanto, fragmentação do espaço-tempo, e o faz por meio da sobreposição de referências espaço-temporais, que o tornam múltiplo e difuso. É preciso lembrar que espaço e tempo são indissociáveis e estão, também, no cerne de questões que abordaremos mais adiante nesta tese: a relatividade e o rastro — este, por sua vez, é passível de ser compreendido sob a óptica da espacialização do tempo e também de ser ele próprio uma síntese temporal de passado, presente e futuro. A respeito da experiência do espaço e do tempo, encarados como indissociáveis, Rodolphe Gasché se refere ao *arche-trace* (arquerrastro) e ratifica que, afinal, “*without spacing, no such experience as time, as the presence of the present, is conceivable*” (GASCHÉ, 1995, p. 46)¹²⁷.

Não há livro dotado exclusivamente de espaço como instância narrativa em *Finnegans wake*, há espaço-tempo em todos os quatro livros. O que distingue os livros II e III é que o espaço-tempo é menos fragmentado em ambos, seguindo uma linha sucessiva relativamente sequencial, mas igualmente imperfeita. Essa linha é o que Epstein chama de ação dramática (EPSTEIN, 2010, p. 10), em um esforço de explicitar sua estrutura temporal bem delimitada.

¹²⁷ “[...] sem espacialização, nenhuma experiência como a de tempo, como presença do presente, é concebível.”

O livro I desenrola uma longa sucessão de arquétipos, que se desdobram nos livros seguintes. Poder-se-ia pensar que está fora da estrutura temporal do restante da obra, por não compor a ação dramática sequencial apontada por Epstein. Em vez de ambicionar a delimitação de uma ação dramática, entretanto, é possível ler *Wake* respeitando seu paradigma fragmentário. É dispensável buscar uma estrutura temporal abrangente para a obra (e, no caso da proposta por Epstein, a estrutura sequer o é, uma vez que exclui praticamente metade dela). Podemos considerar, assim, que *Finnegans wake* é composto de maneira fragmentada em sua inteireza, em todos os livros — bem como é dotado de espaço-tempo em todos os quatro livros, em sua inteireza, pois a fragmentação do espaço-tempo não implica sua aniquilação.

A fragmentação do espaço-tempo é, por conseguinte, o *modus operandi* da obra e a base de sua composição. Essa característica, sendo basilar, perpassa toda a obra, não apenas dois de seus livros. O que uniformiza *Finnegans wake* é sua heterogeneidade espaço-temporal. Essa ausência de uniformidade espaço-temporal não destrói a teoria do tempo joyciana de uma fluida sucessão de presentes — apenas não a aplica como uma teoria do tempo da narrativa.

O tempo pode ser, inclusive em *Finnegans wake*, uma fluida sucessão de presentes, se considerarmos o tempo do ato de leitura. Todo ato de leitura precisa se dar em uma fluida sucessão de presentes, na medida em que não é possível acompanhar um texto sem voltar os próprios esforços cognitivos para ele, na instantaneidade com que se apresenta, isto é, voltar seus esforços cognitivos para a percepção de sua presença. No texto da obra, ao contrário, que compõe o livro da noite, da imaginação e das sombras, onde nada é fácil de se distinguir, Joyce lucra com os fatos correlatos de que o tempo vivido é uma fluida sucessão de presentes, mas o tempo imaginado e transformado em literatura não precisa sê-lo, precisamente por estar subordinado à criação e à manipulação imaginativa. A tensão entre esses dois fatos correlatos certamente acaba por provocar estranheza na leitora que, empenhando-se em ler *Wake*, precisa abrir mão da busca pelos marcos espaço-temporais da narrativa tradicional.

Uma excelente contribuição de Epstein para o entendimento do fluir temporal em *Finnegans wake* é sua exposição do paralelismo existente entre a

correnteza do rio Liffey e a narrativa. Segundo Epstein, nos momentos em que *Finnegans wake* seria supostamente dotado apenas de espaço, não de tempo, nota-se que a correnteza está em direção contrária à do oceano, enquanto o movimento em direção ao mar irlandês caracteriza os momentos da obra em que temos “*the temporally coded ‘present’-tense dramatic narrative action of Books II and III*” (EPSTEIN, 2010, p. 13)¹²⁸.

O que Epstein considera “puramente espacial”, porém, considero que seja a porção de *Finnegans wake* que se volta exclusivamente ao passado, ao menos no livro I, com a vasta exposição de arquétipos diversos e instantes sucessivos de presentes já passados que agora revêm caotizados pela mente imaginativa — do escritor e do sonhador. Tempos passados habitam todo o texto e compõem os múltiplos espaços-tempos, mas um espaço-tempo presente fictício — que não é “o” tempo de *Finnegans wake* — prevalece nos livros II, III e IV em relação ao primeiro.

A relação feita por Epstein entre o tempo presente (*present*) e o presente como algo que é doado a alguém (*gift*) nutre relação direta com as ideias de Tomás de Aquino, que, por sua vez, como já se sabe, inspiraram aquilo que Epstein cita como a teoria do tempo de James Joyce — o tempo como uma fluida sucessão de presentes (EPSTEIN, 2010, p. 7). Tomás de Aquino foi um dos mais importantes pensadores que inspiraram Joyce, ao lado de Giambattista Vico, Giordano Bruno e Nicolas de Cusa — mas as contribuições de Vico e de Aquino, nessa ordem, predominam. Para compreender a ideia de Tomás de Aquino sobre o tempo, faz-se necessário recuperá-la como Aquino a recebeu e entender como a reelaborou. Sua herança filosófica continha o problema da conciliação da filosofia aristotélica com o pensamento cristão. Façamos um panorama do desenvolvimento dessas ideias, parcialmente abordadas anteriormente na dissertação (FREITAS, 2012).

Na ontologia antiga, interpretou-se o ser a partir e por meio do mundo e da natureza. Estava, portanto, incluso o aspecto do tempo, necessário à existência e explicitado aos sentidos nos ciclos naturais de mudanças. Tendo essa compreensão como paradigma, o sentido da ideia do ser era παρουσία, ou ουσία — presença. Nos fragmentos do texto “Da natureza”, de Parmênides, o

¹²⁸ “A cifra temporal do presente, da ação narrative dramática dos livros II e III.”

ser está no que aparece. Faz-se necessária, assim, para a definição do ser, uma aparição perceptível. O que determina uma percepção é sempre o tempo presente, pois a percepção é o meio imediato de se obter uma certeza.

pois não poderás conhecer o que não é, não é consumável,
nem mostrá-lo.
οὔτε γὰρ ἂν γνοίης τό γε μὴ ἔδον - οὐ γὰρ ἀνυστόν -
οὔτε φράσαις·
(*Frag. II*)¹²⁹

Somente a aparição afiança uma existência. Os termos παρουσία e νοεῖν, respectivamente presença e perceber, conduzem ao substantivo φαινόμενον e seu verbo correlacionado φαίνεσθαι, respectivamente “aquilo que aparece” e “aparecer”. O lampejo da aparência não exprime somente um iluminar daquilo que existe, pela aparição, especialmente considerando que esse mesmo brilho da aparição pode acabar por acaçapar o “verdadeiro” ser (oculto, distorcido no fenômeno).

Em *Sein und Zeit* (1927; 2012), Martin Heidegger recupera a necessidade da pergunta ontológica para a filosofia. Erigiu, na modernidade, a questão-do-ser (*Seinsfrage*) como indagação primordial. Em sua grande obra a respeito dessa problemática, estabeleceu a impossibilidade de se pensar o ser fora do tempo. O filósofo de Meßkirch afirma que seu objetivo é “a elaboração concreta da pergunta pelo sentido de ‘ser’”; o entendimento do conceito de tempo, nessa investigação, constitui uma mera “meta provisória” que visa direcionar “o horizonte possível de todo entendimento-do-ser em geral” (HEIDEGGER, 2012, p. 31), este sim o núcleo da averiguação de Heidegger.

A investigação do tempo não é, porém, coadjuvante, “Porque o ser só pode ser apreendido cada vez na perspectiva do tempo” (HEIDEGGER, 2012, p. 79). Heidegger desenvolveu seu conceito de Dasein, matriz do entendimento-do-ser, como o ente cuja maior possibilidade-de-ser é a de perguntar (*Frager*, um perguntante). A temporalidade é indispensável, na medida em que se constitui como aquilo a partir de que o Dasein é capaz de entender qualquer coisa, premissa para que seja capaz de questionar — justamente a capacidade que o define.

¹²⁹ Tradução de José Gabriel Trindade Santos (2002). O texto original citado é o mesmo estabelecido pelo filólogo clássico escocês John Burnet, na ocasião de sua tradução para o inglês (1892).

Em *Sein und Zeit*, Heidegger menciona que a tese ontológica do pré-socrático Parmênides acabou por ser uma influência direta para Tomás de Aquino em seu entendimento da alma do ser humano e de sua capacidade noética, isto é, a capacidade advinda de *voẽiv* — o perceber. Ambas as noções orientam a própria questão-do-ser na investigação heideggeriana, contribuindo para a distinção do Dasein em sua precedência ôntico-ontológica. Podemos compreender, assim, a profundidade desse entendimento paradigmático que desde então equipara, *grosso modo*, tempo e presença.

É importante ressaltar que a necessidade de uma aparição não funda qualquer relação com o desvelar de uma suposta essência. O que se estabelece é tão somente a constatação de um tempo presente que define a existência. Disso deriva uma espécie de “privilégio do presente” (*Gegenwart*), sobre o qual o filósofo Jacques Derrida tece considerações em sua obra denominada *Marges de la philosophie* (1972; 1991). Derrida afirma sobre tal privilégio que “O *legein* e o *noein* deviam apreender um presente sob a espécie daquilo que permanece e persiste, próximo e disponível, exposto diante do olhar ou ao alcance da mão, um presente na forma da *Vorhandenheit*” (DERRIDA, 1991, p. 66). Diz ainda:

Essa presença apresenta-se, é apreendida no *legein* ou no *noein* segundo um processo de “estrutura temporal” e de “pura apresentação, de pura permanência (*reinen “Gegenwiirtigens”*). (DERRIDA, 1991, p. 66)

Jacques Derrida assinalara a aporia de Aristóteles em sua obra *Física*, apontando o fato de que o dito privilégio do presente perpassa as averiguações ontológicas e metafísicas, de maneira geral, já desde a Antiguidade. Qualquer das outras modalidades de tempo além da modalidade temporal do presente, isto é, tanto o passado quanto o futuro são tomados a partir do presente como paradigma.

Derrida afirma, ainda, que “o tempo é o nome da impossível possibilidade”, de maneira que um agora, singular, desdobra-se em outro, já diferente. Evidentemente, não é possível isolar um instante sem que ele seja virtualmente divisível em outros instantes ainda menores, o que faz do presente uma modalidade inapreensível. Por esse motivo, Boutot fala em um não-tempo.

O *sentido* do tempo é pensado a partir do presente, como não-tempo. E não pode sê-lo de outro modo; nenhum *sentido* [...] pôde jamais ser pensado na história da metafísica de outro modo senão a partir da presença e como presença. (BOUTOT *apud* NASSER, 2006, p. 87)

O ato de leitura se submete integralmente a essa dinâmica temporal da fluidez progressiva inevitável, que perpassa toda e qualquer vivência. A temporalidade inerente ao texto, porém, não está sujeita a essa dinâmica. Em *Finnegans wake*, uma só palavra evoca diferentes espaços e diferentes tempos, que não se anulam entre si. “Priam Olim” (FW, 6.23) abrange Príamo, Brian O’Linn e Priomh Ollamh¹³⁰; “guenesis” (FW, 6.27) inclui o Gênesis e a cerveja Guinness, obrigando-nos a coabitar o Éden e a Irlanda a partir do século XVIII.

A filosofia de Aristóteles não era bem aceita pela Igreja Católica à época de Tomás de Aquino, que frequentou a universidade de Nápoles, uma *studium generale*¹³¹, em meados do século XIII. Uma razão central era a incompatibilidade das ideias aristotélicas quanto à concepção do tempo com a própria ideia de Deus, graças à sua noção de temporalidade cíclica e sem indicação de início ou fim. Tal visão a respeito do tempo vai de encontro ao que a Bíblia apresenta: uma linha temporal escatológica, com início no Gênesis. Somente Deus, em sua onipotência, viveria em eternidade e, portanto, fora de qualquer linha temporal. As criaturas de Deus, todas finitas fisicamente, viveriam necessariamente sob uma temporalidade — aspecto definido, assim, pelo próprio fato de serem criaturas.

Dentre os pensadores da Antiguidade, as ideias de Platão eram consideravelmente menos ameaçadoras durante a Idade Média. O motivo é que elas permitiam que se subentendesse ou se extraísse uma linha de sucessão temporal progressiva, não cíclica. Era possível interpretar a saída da caverna para a luz e a caminho das ideias como uma jornada — similar à jornada do ser humano que busca a evolução por meio da fé e a aproximação ao mundo divino. Por essa possibilidade interpretativa a respeito da temporalidade, a filosofia

¹³⁰ Brian O’Linn é figura cômica folclórica irlandesa que tem suas roupas rasgadas após um acidente com seu cavalo, que subitamente o lança para longe. O troiano Príamo foi rei na Guerra de Troia, durante a qual teria morrido. Priomh Ollamh era o nome dado ao bardo mais gabaritado, “bardo chefe” no período da Irlanda Gaélica (*ollamh* é algo como “mór”).

¹³¹ As instituições de ensino que recebiam esse rótulo eram consideradas como centros de excelência pela Igreja.

platônica era aceita nos círculos dominados pela Igreja, ao contrário da aristotélica.

Tomás de Aquino, porém, conseguiu conciliar o aspecto temporal do realismo moderado de Aristóteles com o dogma religioso, o aspecto que fundamentalmente fazia as ideias do filósofo grego proibitivas à época, na sociedade ocidental sob tutela da Igreja católica. Como explana Witold Skwara (2010), para Aristóteles e, conseqüentemente, também para Aquino, o tempo não pode ser percebido senão pelo movimento de objetos e seres. O movimento é o aspecto visível do tempo, especificamente mensurável e, portanto, variável. Ainda que sejam distintos, são codependentes: o tempo só existe à medida que houver movimento.

Para contrastarmos com algumas das ideias preponderantes à época de Tomás de Aquino, vejamos algumas reflexões de Agostinho de Hipona. Em suas reflexões, asseverou a supremacia do tempo presente ao sublinhar, acima de tudo, o aspecto (anti)temporal da eternidade. No livro XI de suas *Confissões*, redigidas em 398 d.C., Agostinho afirmou: “Na eternidade, nada passa, tudo é presente, ao passo que o tempo nunca é todo presente” (AGOSTINHO, 1987, p. 216).

Períodos anteriores aos da criação divina e de suas criaturas geram este tipo de dilema: “Não podia haver ‘então’ onde não havia tempo” (AGOSTINHO, 1987, p. 217). Agostinho deriva toda modalidade de tempo a partir do tempo presente, definindo as modalidades do passado e do futuro por contraste e diferenciação. A ênfase no presente para falar de outros tempos, portanto, estabelece uma ligação intransponível e inevitável. O dinamismo do tempo, porém, mostrava-se como um empecilho à sua definição.

Quanto ao presente, se fosse sempre presente, já não seria tempo, mas eternidade. Mas se o presente, para ser tempo, tem necessariamente de passar para o pretérito, como podemos afirmar que ele existe, se a causa da sua existência é a mesma pela qual deixará de existir? Para que digamos que o tempo verdadeiramente existe, porque tende a não ser? (AGOSTINHO, 1987, p. 218).

Por outro lado, em *Física*, Aristóteles afirma que “o tempo é real não enquanto é, mas enquanto devém” (ARISTÓTELES, IV, 14, 223^a 26-29). Essa

visão tão terrena da temporalidade vai de encontro à ideia de que a eternidade — tempo sem movimento — poderia existir. Além disso, condiciona a percepção do movimento e, portanto, a própria temporalidade à existência da alma, em uma abordagem quase protofenomenológica (em verdade, mais precisamente, ainda muito distante, pois prescinde da percepção da alma ou, dir-se-ia mais tarde, de um sujeito).

Aquino concilia o realismo aristotélico com a ideia de eternidade, primordial à fé cristã, acrescentando um conceito intermediário de duração, denominado *aevum*. Consiste na temporalidade dos seres espirituais (SKWARA, 2010, p. 169). Com esse conceito, Aquino estabeleceu a ideia de uma modalidade temporal que existe por si, tão absoluta quanto a eternidade, mas que não permanece forçosamente incólume às sucessões do tempo físico, humano, experimentado pelas almas terrenas. Manteve-se o dinamismo do tempo aristotélico — “o tempo é tão real quanto é real o devir” (ARISTÓTELES, IV, 14, 223^a 26-29).

De certa forma, o que é afirmado por Epstein a respeito do primeiro livro — que se situaria apenas em termos de espaço e estaria fora de qualquer âmbito temporal — é uma visão calcada na primazia do presente e na mudança como prova da existência do tempo. Também parte do princípio de que existe total separação entre tempo e espaço, como duas instâncias narrativas distintas e independentes. Não é viável, porém, manter essa separação, uma vez que tempo supõe espaço e vice-versa (ainda que seja possível, por exemplo, apenas um aspecto ser explicitado no texto/conhecido).

Epstein afirma também que os eventos do livro I são apresentados prospectivamente ou retrospectivamente (EPSTEIN, 2010, p. 11). Para não considerarmos que o autor se contradiz com essa afirmação, seria preciso supor que ele considera tempo apenas quando há ações se desenrolando no presente, como em uma dramatização. Isso parece corresponder à visão aristotélica de que só há tempo se houver mudança, leia-se, movimento incidindo sobre objetos. Só haveria tempo, assim, se houvesse linha narrativa com a explicitação de ações sucessivas.

Nesse aspecto, tendo a concordar com William York Tindall. Descreve o primeiro livro como um “arranjo formal”, ao invés da explanação desse livro como uma porção puramente espacial e atemporal de *Finnegans wake*, pro-

posta por Epstein. Kitcher reverbera a afirmação de Tindall ao escrever que o capítulo de abertura de *Wake* é um prelúdio orquestral, uma introdução ou uma abertura (KITCHER, 2007, p. xxii)¹³². Tindall diz:

[...] *a major concern of the introductory chapter — and, indeed, of the book — is time, process, the fall and rise of man [...]. Not a narrative, though made in part of narratives, this chapter is a formal arrangement, closer to music than to the novel. After an overture of seven pages, the chapter rises to three climactic movements [...]. All is centered in the family: father, sons, daughter, mother, and their troubled interactions.* (TINDALL, 1969, p. 29)¹³³

Essas descrições parecem ser mais coerentes do que a divisão de tempo e espaço para diferenciar os capítulos. Ao contrário de Tindall, porém, considero haver uma ruptura da mera exposição de temas para uma forma de narração — ainda que fragmentada — já na segunda página. A partir dela é quando começamos a ler uma fração de narrativa sobre o pedreiro Finnegan. Por todos os quatro livros de *Finnegans wake*, ocorrerá de nos depararmos com narrativas partidas e interrompidas em alguma medida. Nas palavras do tradutor Donaldo Schüller (discorrendo a respeito da carta de Anna Livia, mas o que diz se aplica à obra como um todo):

A unidade só é possível no silêncio. Quebra ao impacto do primeiro traço. Escrever fragmenta. [...] O tempo nasce da infração. O fluir temporal pluraliza [...] Entre *Finnegans wake* e o circundante alargam-se caminhos de ir e vir. A fragmentação vigora lá e cá. A indecisão que se observa entre o livro e o mundo aproxima, na falha, livro e mundo. (SCHÜLER, 2004a, p. 57)

É bem verdade que os acontecimentos fragmentados do primeiro livro certamente estão situados em espaços-tempos múltiplos diferentes da maioria dos espaços-tempos das personagens da família Porter nos livros II e III. São trazidos à tona, porém, por conterem arquétipos e elementos do que as personagens centrais são e viverão. Isso torna a linha que divide tudo aquilo que concerne às personagens principais e tudo aquilo que é paralelo a elas consi-

¹³² “Effectively, the opening chapter is an orchestral prelude, an introduction, or an overture.”

¹³³ “Uma grande preocupação do capítulo introdutório — e, em verdade, do livro — é o tempo, o processo, a queda e a ascensão do homem [...]. Não uma narrativa, embora feita em parte de narrativas, este capítulo é um arranjo formal, mais próximo da música do que do romance. Após uma abertura de sete páginas, o capítulo alcança três movimentos climáticos [...] Tudo é centrado na família: pai, filhos, filha, mãe e suas perturbadas interações.”

deravelmente tênue. A preocupação do livro I, nesse sentido, é indubitavelmente muito mais ampla e geral do que com os indivíduos, ainda que essa característica se espraie por todos os quatro livros. Afinal, em *Finnegans wake*, “O particular revive quando deságua no geral” (SCHÜLER, 2004a, p. 116).

II.3. Imaterialidade temporal do instante

Afinal, que configuração temporal poderia ser tomada como o fundamento de *Finnegans wake*? A resposta comum é que o texto de *Wake* traz o entendimento do tempo como uma sequência infinda de ciclos, e essa seria a sua proposta principal. O próprio livro, formalmente, não tem fim, sugerindo ser circular como o tempo compreendido na Antiguidade greco-romana e como o ciclo das Idades de Giambattista Vico. Ressalte-se, aliás, que foram concebidas diversas ideias de tempo mesmo durante a Antiguidade greco-romana, e que é equivocado atribuir a esse período tão heterogêneo apenas o tempo cíclico (PUENTE, 2012, p. 22). O tempo para os gregos foi *vivenciado*¹³⁴ “tanto como um processo repetitivo, quanto como um escoar irreversível” (PUENTE, 2012, p. 23)

Diz-se, também, a respeito de *Finnegans wake*, que sua divisão em quatro livros seria uma forma de correspondê-los às três Idades da teoria de Vico, acrescidas da etapa do *ricorso* (CAMPBELL; ROBINSON, 2013, p. 5; TINDALL, 1969, p. 223). Essa explicação corrente não comporta, porém, a multiplicidade de referências contidas nas palavras do texto de *Finnegans wake* ou, ao menos, não leva em conta a implicação, para o aspecto temporal, de uma palavra conter inúmeras possibilidades de veiculação semântica. Se existem ramificações de significado, é preciso investigar a respeito de ramificações de instâncias temporais.

Considerar o tempo como circular — seja do ponto de vista de Vico, seja da Antiguidade greco-romana, seja da mitologia hindu etc. — sequer exclui, em verdade, uma certa sequência de acontecimentos. Exclui, apenas, as ideias de início e fim; a ordenação de momentos em sequência, porém, permanece possível. Seria esse, de fato, o tempo de *Finnegans wake*?

Há um lado de presentificação implícito a qualquer texto, pelos significados decodificados na leitura. Em outras palavras, existe algo de instantâneo —

¹³⁴ A escolha do verbo é do próprio Puente, e é interessante notar como um entendimento do tempo se mistura à noção de vivência, algo não necessariamente racional.

e de sincrônico — a respeito dessas ramificações de significados. Isso porque há, afinal, uma presentificação absoluta e inerente a qualquer ato de leitura, uma vez que o ato de leitura é responsável por trazer o texto de literatura à existência *naquele* momento presente em que se lê (ao contrário de uma obra que ocupa espaço e tempo a despeito de observação ou de apreciação, como obras plásticas e musicais).

Dado que esse presente absoluto é inerente a todo ato de leitura, como se daria, então, o espaço-tempo da leitura de *Finnegans wake*? Que ideias científicas e filosóficas podem ter influenciado Joyce na tessitura de sua última obra literária? Como essas perguntas não são inéditas, percorreremos algumas das respostas apresentadas anteriormente por outros leitores da obra de Joyce.

*Sifted Science will do your arts good*¹³⁵

A respeito de *Ulysses*, Wyndham Lewis, escritor e amigo de Joyce, disse ser “um livro do tempo, derivando de Bergson e Einstein” (ELLMANN, 1989, p. 735). Joyce rebateu inúmeras críticas de Lewis às suas obras (inclusive, segundo afirma Ellmann, uma delas em *Finnegans wake*, 292.14-15). Como registrou George Otte (1985), a resposta do autor a esse comentário específico foi dada, como tantas outras, no próprio texto de *Wake*. Joyce se recusava a resumir suas obras a uma ou duas influências, fossem filosóficas ou científicas. Temia, não sem razão, que reduzissem seus escritos a influências inexistentes ou, quando verdadeiras, muito menos importantes do que poderiam julgar. Joyce era inteiramente avesso, em suma, a toda atividade crítica que tendesse a generalizações.

A parábola *the Mookse and the Gripes* (FW, 148-168), em 6/I, ironiza as duas referências citadas por Lewis. O narrador, possivelmente Shaun assumindo o lugar de professor, refuta “*the sophology of Bitchson*” como meramente “*borrowed for its nonce ends from the fiery goodmother Miss Fortune (who the lost time we had the pleasure we have had our little recherché brush with,*

¹³⁵ “Ciência formal fará bem a tua arte.” A tradução de Schüler perdeu o sentido de *sifted* como peneirado.

what Schott?) (FW, 149.20-24)¹³⁶, incluindo na piada o escritor Marcel Proust e sua grande obra. Na mesma página, diz ainda “*as I further could have told you as brisk as your D.B.C. behaviouristically pailleté with a coat of homoid icing which is in reality only a done by chance ridiculisation of the whoo-who and where’s hairs theorics of Winestain*” (FW, 149.25-28)¹³⁷. Chama a atenção o uso de itálicos para as duas palavras francesas, o que aproxima o trecho do discurso acadêmico, padronizado para atender às normas. Inclui-se até mesmo o behaviourismo nas histórias, “*hairs theorics*” de um Einstein misturado a *wine stain*, mancha de vinho. A “sofologia” é espécie de sofismo, no sentido pejorativo. O discurso resume-se em “*The speechform is a mere sorrogate*” (FW, 149.29)¹³⁸, ao dizer que a forma é mera substituta (para conteúdo). Ao invés de pensarmos que Joyce acusava essas pessoas e suas ideias de não terem substância, poderia estar se referindo a *Wake*, alertando para que não se visse na sua forma um conteúdo que não existe de fato.

De qualquer forma, *Finnegans wake* comporta ideias do tempo — só não são as ideias de Vico, Einstein ou de Bergson, e sim as de Joyce. Apesar da inspiração viconiana, afinal,

Joyce não partilhava do interesse de Vico [nos ciclos recorrentes] como divisões cronológicas literais da “eterna história ideal”, mas como psicológicas, ingredientes que ficavam se combinando e recombinao em modos que pareciam ser sempre *déjà*. “Uso esses ciclos como treliça”, disse ele [...] Para outro amigo, explicou: “Eu poderia facilmente ter escrito essa história na maneira tradicional. Todo romancista sabe a receita. Não é muito difícil seguir um esquema simples, cronológico [...] tento contar a história dessa família de Chapelizod de uma maneira nova. O tempo e o rio e a montanha são os verdadeiros heróis do meu livro. Mas os elementos são exatamente o que cada romancista poderia usar: homem e mulher, nascimento, infância, noites, sono, casamento, oração, morte. Não há nada paradoxal nisso tudo [...]”. (ELLMANN, 1989, pp. 683-684)

A partir do que diz Lewis, porém, é possível enxergar algumas semelhanças relativamente genéricas entre a abordagem do tempo em *Finnegans*

¹³⁶ “[...] a sofologia de Fidaputa [...] tomada de empréstimo para fins de mau-senso da fogosa Má Dame Fortuna (sendo que o Tempo Perdido tivemos o prazer de dedicar à Procura com Froust ado, não é Escroto?)”

¹³⁷ “[...] e como ademais eu poderia ter ditto a vocês com brilho igual à de vossa torta behaviorista coberta com ouropéis e revestimento homoidemente glacial que só é dado na verdade pelo acaso da ridicularização dos herdeiros de quem é quem e onde é onde das teorias de Weinstain.”

¹³⁸ “A forma da fala não é mais que apelo.”

wake e as ideias desenvolvidas por Albert Einstein (1879-1955), contemporâneo de Joyce, cuja teoria foi publicada pela primeira vez em 1905 e aperfeiçoada em 1915. Sua mais relevante consequência é o fato de que “revolucionou nossas ideias a respeito do espaço e do tempo”, porque “pôs fim à ideia de tempo absoluto!” ao afirmar que “cada observador deve ter sua própria medição de tempo” (HAWKING, 2015, pp. 34-35). “Antes de 1915, o espaço e o tempo eram vistos como um palco fixo onde os eventos ocorriam, mas que não era afetado pelo que acontecia nele [...] Era natural pensar que o espaço e o tempo prosseguiriam eternamente” (HAWKING, 2015, pp. 52-53).

A visão einsteiniana do tempo centralizou, portanto, a importância da perspectiva como elemento essencial para qualquer observação, capaz de alterar os seus resultados. O tempo deixava de ser visto sob o enfoque de um padrão único, igualmente mensurável em todas as situações. A multiplicidade de perspectivas, quando aplicada à literatura, normalmente intercala os pontos de vista. Essa inovação é levada a outro patamar em *Finnegans wake*, texto que sobrepõe as diferentes possibilidades em vez de tratá-las isoladamente, intercalando variações. Assim, Joyce engendra, de fato, diversas perspectivas em simultaneidade — o que transforma a simultaneidade pura e simples em uma tautocronia difusa.

Como se sabe, James Joyce frequentemente integrava à sua obra conhecimentos advindos de suas leituras esparsas (e frequentemente apenas parciais, em especial por seus problemas de visão), literárias e não literárias, em referências diversas, às vezes mais opacas, às vezes explícitas. No caso de *Finnegans wake*, são famosas, entre outras, as referências à psicanálise, com citações indiretas aos nomes de Sigmund Freud (FW, 115; 337; 411; 452; 460) e de Carl Jung (FW, 115; 268; 460; 511). Sendo fonte basilar de inspiração geral para seu projeto, o nome de Giambattista Vico tem por volta de treze ocorrências no decorrer da obra (que eu tenha identificado com relativa clareza) — também podendo se referir à Vico Road, em Dublin, ainda que sempre se tenha, no fundo, o filósofo em mente (FW, 1; 82; 84; 98; 134; 227; 246; 260; 279; 286; 417; 452; 614). As referências servem a propósitos diversos, mas nunca são gratuitas — servem, no mínimo, a uma boa piada. No primeiro capítulo do livro III, por exemplo, são citados Schopenhauer, Kant, Leibniz e Spinoza (FW, 414), enfatizando a pretensão da fábula de Shaun, identificado com o

prático (e, na visão de Shaun, mais inteligente) Ondt (Fornica). O nome de Immanuel Kant aparece, na verdade, em nove ocorrências, espalhadas pelos quatro livros (64; 77; 120; 138; 297; 414; 432; 559; 561).

Dois físicos aparecem com alguma frequência em *Finnegans wake*: Isaac Newton (1643-1727), cujo paradigma de força gravitacional estava sendo revisto nas primeiras décadas do século XX, e Albert Einstein, cujas referências foram compiladas pelo acadêmico Andrzej Duzzenko (1994). Duzzenko afirma não haver evidências de que Joyce tenha lido as ideias inovadoras da física (DUSZENKO, 1994, p. 62). Amplamente divulgada como uma das maiores mudanças de paradigma científico da história da física, porém, as ideias de Einstein certamente podem ter inspirado Joyce de alguma maneira indireta, no mínimo. Mesmo que se declarasse um “descrente em relação a qualquer ciência” (ELLMANN, 1989, p. 853), Joyce era sempre atento a quaisquer ideias que o inspirassem. Considerando a ampla fama das ideias inovadoras de Einstein à época, é plausível que essa reviravolta científica possa ter sido algo inspirado para o autor de *Wake*¹³⁹.

Em sua pesquisa a respeito da influência de Einstein para Joyce e sua visão do nacionalismo irlandês, Alexis Sypek (2010) faz uma verificação das edições dos jornais que Joyce mais costumava ler, Irish Times e o londrino The Times, no período de 1905 a 1939, bem como dos cadernos de Joyce, publicados pela Universidade de Buffalo. Sypek conclui que, muito provavelmente, Joyce tenha de fato tido contato considerável com as diversas manchetes e matérias jornalísticas escritas a respeito das inovadoras ideias de Albert Einstein (SYPEK, 2010, p. 55-68).

Uma das evidências mais diretas está no caderno de Joyce numerado nas compilações da Universidade de Buffalo como VI.B.19, cujas anotações foram feitas em torno de 1925. Joyce teria anotado o título do livro de Bertrand Russell a respeito das teorias de Einstein, escrito para o público geral, *ABC da relatividade* (1926; 2005). Sypek argumenta que a discrepância de data prova-

¹³⁹ Caetano Galindo chamou a atenção para o fato de que, em ensaio de 1923 a respeito do romance que antecedeu *Finnegans wake*, “Ulysses, order, and myth”, T. S. Eliot também havia feito uma comparação, ainda que pontual, entre o caráter revolucionário da obra de Joyce e a inovação de Einstein na ciência. Referindo-se a artistas que porventura seguissem os passos de Joyce na literatura, Eliot diz que não seriam plagiadores, não mais do que físicos que seguissem os passos de Einstein (“*They will not be imitators any more than the scientist who uses the discoveries of an Einstein in pursuing his own, independent, further investigations*”).

velmente se deve ao fato de que Joyce voltara ao caderno posteriormente, ou porque escreveu seu título ao saber que seria publicado em breve (SYPEK, 2010, p. 65).

Mesmo que não possamos ter a absoluta garantia do conhecimento de Joyce a respeito das ideias einsteinianas, é possível observar similaridades entre a visão de espaço-tempo introduzida pela teoria da relatividade e a que transparece em *Finnegans wake*. Ademais, é importante sublinhar que “Joyce não estava preocupado com o desenvolvimento da teoria em si, mas sim com incorporar à sua obra aqueles elementos que considerava úteis por reforçarem suas próprias ideias e temas” (DUSZENKO, 1994, p. 62)¹⁴⁰. Em verdade, toda a concepção de mundo da nova física assemelhava-se, em inúmeros aspectos, à visão de Joyce do universo. Como resultado, o livro mostra tanto temas quanto elementos estruturais relacionados a desenvolvimentos contemporâneos na física. Se a palavra “científico” pode ser tomada para implicar concordância com a visão corrente de ciência, Joyce poderia ser chamado de um escritor científico no momento em que concluiu *Finnegans Wake* (DUSZENKO, 1994)¹⁴¹.

Joyce ter sido um escritor científico é uma afirmação questionável se tomada por si só, mas, no critério descrito por Duszenko, é possível compreender como a atenção de Joyce a ideias inovadoras afetava diretamente a sua produção. Não há evidências de que Joyce tenha lido artigos científicos e ele tampouco conheceu Einstein, mas, vivendo em Paris a partir de 1920, é de se supor que tenha tido algum contato com a ampla divulgação da teoria da relatividade e com o impacto que sua confirmação em 1919 teve para a física. Entre os aspectos que Duszenko compilou — sem o enfoque de esmiuçar nem aprofundar sua leitura de *Wake* — estão a ênfase no observador e a dilatação do tempo. Passemos, então, ao texto joyciano.

¹⁴⁰ “Joyce was not concerned with the development of the theory itself but rather with incorporating into his work those elements that he found useful because they reinforced his own ideas as themes.”

¹⁴¹ “Joyce found the new physics appealing, for the direction of the change brought the scientific outlook closer to his own. The world concept of new physics paralleled numerous aspects of Joyce's own vision of the universe. Responding to the scientific revolution, he incorporated new physics into *Finnegans Wake*, drawing on it whenever the scientific ideas matched his own. As a result, the book displays both motifs and structural elements related to contemporary developments in physics. And if the word “scientific” can be taken to imply accordance with the current view of science, Joyce, who resisted the study of science in his youth, could even be called a scientific writer by the time he completed *Finnegans Wake*.”

Levando em conta que o paradigma newtoniano foi perturbado pelas descobertas de Einstein, é de se esperar que ambos sejam evocados. A primeira referência significativa não tarda a aparecer. Já no primeiro capítulo, lê-se “*For then it was the age [...] of a pomme full grave and a fammy of levity*” (FW, 20.28)¹⁴² e “*newt*” (p. 21.02)”, em que a maçã de Newton é, além do fruto proibido do Éden, a fruta que marcou o desenvolvimento da teoria da força da gravidade pelo físico, séculos antes, o que volta a ser citado em “*thought he weighed a new ton when there felled his first lapapple*” (FW, 126.16-17)¹⁴³ e na carta de Anna Livia Plurabelle, com “*the Fall of Fruit*”, “*Apples*” e o nome de Isaac Newton em “*Sare Stood Icyk Neuter*” (FW, 106.21-29)¹⁴⁴.

Essas referências, ainda que talvez não sejam as únicas a aparecerem em *Finnegans wake*, estão longe de ser suficientes para que se possa falar de Joyce como um “escritor científico”, como afirma Andrzej Duszenko. Como sabemos, afinal, *Finnegans wake* é uma amálgama de citações e um absurdo festival de *name dropping*, em que um nome como o de Isaac Newton e sua famigerada descoberta serem relacionados à maçã do Éden não configura algo tão surpreendente assim.

É certo que ocorre, porém, mais do que isso. Para além de citações, existem paralelos de ideias. Uma das possíveis coincidências com as ideias de Einstein citadas por Duszenko é o *continuum* de quatro dimensões que o físico estabelece com sua teoria. Essa noção, segundo ele, poderia se refletir na repetição do número quatro, em quatro homens velhos/senhores — *four old men*, que aparecem, também, como os apóstolos Mateus, Marcos, Lucas e João, como quatro historiadores irlandeses e quatro províncias irlandesas (Ulster, Munster, Leinster e Connaught). O número quatro, porém, já estaria em Vico, com as três idades mais o *ricorso*, enfraquecendo a hipótese de que a inspiração tenha vindo especificamente de Einstein.

Outra possibilidade é a de que a relação intrínseca entre tempo e espaço como estabelecida por Einstein, como instâncias complementares e codependentes, está refletida nos irmãos Shem e Shaun, eventualmente relacionados a tempo e espaço respectivamente (na parábola de 1/III, por exemplo). Os

¹⁴² “Essa foi a idade [...] dumma maçã gorada e duma damma destrambelhada [...]”

¹⁴³ “[...] quando desabou nele o primeiro pomalpino [...]”

¹⁴⁴ “[...] O Abade do Sare Foi Gelo Neutro [...]”

dois fatos de que os irmãos chegam a ocupar o mesmo corpo físico e de que também podem ser compreendidos como aspectos de HCE — isto é, dois aspectos com traços distintos pertencentes a um só todo — corrobora essa similaridade.

Contudo, Joyce teve como fonte primordial, nesse caso, as ideias do pensador Giordano Bruno de Nola (a quem o texto de *Wake* alude diversas vezes como “Browne” ou como “Nolan”) e, por consequência, de Nicola de Cusa. Há similaridade evidente com a famigerada ideia de Giordano Bruno resumida na coincidência dos opostos (*coincidentia oppositorum*)¹⁴⁵. Como observa Donald Phillip Verene (VERENE, 2016, p. 70), Shaun e Shem são apenas um par dentre vários pares de opostos em *Finnegans wake*, mas é provável que seja esse o par mais proeminente. Segundo Verene, os dois irmãos da ficção podem corresponder a Joyce e seu irmão mais próximo, Stanislaus (VERENE, 2016, p. 70).

A relação com Einstein não é necessariamente anulada a partir da constatação da existência de outras fontes para essas ideias, mesmo que sejam anteriores e mais relevantes na trajetória de Joyce, de acordo com os registros biográficos existentes (VERENE, 2016; ELLMANN, 1989). Afinal, nenhum desses pensadores havia estabelecido o conceito de espaço-tempo, nem pensado o tempo como Einstein o fez.

Uma ideia que demanda precaução, porém, é o entendimento mais ordinário da relatividade, incorporando equivocadamente a noção de que tudo seja subjetivo, por ser relativo. É preciso diferenciar que a teoria trata de relatividade estritamente física, não psicológica. Assim, conferir esse tipo de elemento à teoria é tão incorreto quanto estabelecer esse tipo de analogia com a literatura, seja ou não *Finnegans wake*. O que é natural é que haja uma influência indireta, ao longo do tempo, em visões fora do âmbito científico. Como afirmou Bertrand Russell, “A derrocada da noção de tempo que tudo abrange [...] deverá acabar afetando nossas ideias de causa e efeito, evolução e muitos outros assuntos” (RUSSELL, 2005, p. 171).

Na primeira fase de seu pensamento, cuja epítome é *Obra aberta*, publicado pela primeira vez em 1960, Umberto Eco elucidou sua perspectiva a res-

¹⁴⁵ É possível que tenha se somado, ainda, a ideia de Leibniz de identidade, porém com menos relevância.

peito de obras literárias abarcarem e/ou gerarem múltiplos sentidos. Nesse contexto, Eco faz algumas comparações entre as ideias de Einstein e a obra de arte. “Em *Finnegans wake* encontramos-nos enfim, verdadeiramente, na presença de um cosmo einsteiniano, curvado sobre si mesmo” (ECO, 1988, p. 48); “*Edmund Wilson has observed that, like [...] Einstein’s world, ‘Joyce’s world is always changing as it is perceived by different observers and by them at different times’*” (ECO, 1989, p. 10)¹⁴⁶.

No esteio de uma afirmação de Merleau-Ponty, Umberto Eco afirma que as possibilidades de significado geradas por uma obra se dão em um campo de relações, ou seja, não são totalmente livres nem aleatórias — ressalva que ele enfatiza, em uma fase posterior do seu pensamento, mais do que a própria abertura. Ainda em sua comparação com as ideias de Einstein, pois “o fato é que existe uma sugestiva analogia entre esse universo e o universo da obra *em movimento*” (ECO, 1988, p. 61), afirma que “o autor oferece, em suma, ao fruidor uma obra *a acabar*” (ECO, 1988, p. 62). Em uma comparação com a música serial, enfatiza a necessidade de que alguém — o destinatário — organize a obra, seja um ouvinte, seja um leitor:

O mundo multipolar de uma composição serial — onde o fruidor, não condicionado por um centro absoluto, constitui seu sistema de relações fazendo-o emergir de um contínuo sonoro, em que não existem pontos privilegiados mas todas as perspectivas são igualmente válidas e ricas de possibilidades — parece muito próximo do universo espaço-temporal imaginado por Einstein, no qual “tudo aquilo que para cada um de nós constitui o passado, o presente, o futuro é dado em bloco, e o conjunto dos acontecimentos sucessivos (do nosso ponto de vista) que constitui a existência de uma partícula material é representado por uma linha, a linha do universo da partícula... Cada observador, com o passar de seu tempo, descobre, por assim dizer, novas porções do espaço-tempo, que se lhe apresentam como aspectos sucessivos do mundo material, embora, na realidade, o conjunto dos eventos que constituem o espaço-tempo já existisse antes de ser conhecido”. (ECO, 1988, pp. 60-61)

Não afirmo, aqui, que Joyce pensou nos termos da ciência ou da filosofia o problema do tempo nem o conceito de espaço-tempo como tal. De qualquer

¹⁴⁶ “Edmund Wilson observou que, como no mundo einsteiniano [...], o mundo de Joyce está sempre mudando à medida que é percebido por diferentes observadores ou pelos mesmos em momentos diferentes.” (Essa citação foi coletada da tradução para o inglês por não aparecer na do português.)

maneira, possivelmente mais por coincidência do que por se debruçar sobre essas teorias, o autor forjou, em sua obra final, um paradigma conceitual de espaço-tempo similar a uma visão que, à época, era ainda tão nova. É possível recuperar referências temporais diversas do texto de *Wake* sem que isso signifique deslizar em uma linha do tempo cronológica, indicando preponderantemente uma fusão de espaços-tempos. Em 4/II, na porção do capítulo conduzida por Mark/Marcos, a partir da página 388, o evangelista/historiador/narrador (história e mito se mesclam) cita as personagens da família parecendo misturar as gerações: “Saint Patrick” e “Saint Kevin”, “anabaptist”, “Porterscout”, “Dona”, “Rollo and Rullo”, “Lady Andersdaughter” (FW, 388-389). Assim, “*the past and present [...] and present and absent and past and present and perfect*” (FW, 389.17-19)¹⁴⁷ parece expressar o fluxo temporal que nunca para, habitado pelos rastros de quem já está ausente e se projetando a um futuro. Nas palavras de Martin Hägglund em *Dying for time* (2012): “*The inscription of the trace is the condition for the synthesis of time, since it enables the past to survive and be related to the future*” (HÄGGLUND, 2012, p. 35)¹⁴⁸.

Chama a atenção a combinação de referências temporais extremamente vagas e outras muito específicas. Em *Wake*, é um recurso frequente e muito ilustrativo, uma vez que a obra como um todo oscila entre o universal e o individual e recai no obscuro: “*on a lovely morning, after the universal flood, at about eleven thirty-two was it?*” (FW, 388.11-13)¹⁴⁹. O horário de onze e trinta e dois é composto pelos mesmo algarismos do ano que Marcos cita poucas linhas após, o que nos faz crer que talvez não fosse exatamente esse horário e o narrador apenas tenha confundido as informações.

É bem verdade que um entendimento de espaço-tempo relativo coincide, também, com a descrição do espaço-tempo do sonho, e tem sido essa a chave de leitura mais difundida para *Finnegans wake*. A sincronia do sonho permite misturar lembranças de instantes passados a expectativas futuras imaginadas e ao que se vivencia, fisicamente, no momento em que se sonha, como sentir frio, calor, sede, ou, em exemplo clássico, sonhar que se deseja ir ao

¹⁴⁷ “[...] passada e presente [...], presente e ausente, passado e presente perfeito [...]”

¹⁴⁸ “A inscrição do rastro é a condição para a síntese do tempo, uma vez que permite que o passado sobreviva e se relacione ao futuro.”

¹⁴⁹ “[...] em prazerosa manhã, depois do dilúvio universal, por volta das onze e trinta e dois, não foi?”

banheiro quando se está com vontade de urinar. Esse cruzamento, que é um cruzamento de espaços-tempos, permite a Joyce passar por diferentes espaços-tempos sem que uma ordenação lógica seja necessária. Ao mesmo tempo, não se está totalmente afastado do espaço-tempo “real” e concreto da vida ficcional das personagens, porque ele também pode interromper qualquer que seja o espaço-tempo onírico em desenvolvimento. Mais do que se interromperem, eles podem se sobrepor.

Uma vez que o espaço-tempo da simultaneidade domina os livros de *Finnegans wake*, há, portanto, visão distinta de uma concepção temporal aristotélica ou viconiana, circular, ou de uma concepção temporal judaico-cristã, em linearidade. O espaço-tempo da ficção joyciana, ao invés de uma mensurabilidade que secciona a vivência, dá-se de maneira mais próxima de uma concepção temporal cairológica, isto é, derivada da concepção de tempo de *καipός* — em oposição à cronológica, leia-se, o tempo na lógica de *κρόνος*. Em vez de considerar o tempo como uma sucessão de agoras — como desde Aristóteles, Agostinho, Aquino etc. — há o *agora*, ao mesmo tempo permanente (até que venha a morte) e mutante.

Ramificações e dobras temporais

Em *Finnegans wake*, não apenas uma instância narrativa sofre desestabilização, mas todas elas são desestabilizadas ao mesmo tempo. A obra é tecida por instâncias narrativas tornadas múltiplas e, por isso, tornadas instáveis em sua completude. Personagens, tempo, espaço, narradores e narratários, tudo é multiplicado em versões e opções variadas, em uma sincronia reunida no texto — este sendo a fonte única que contém todas as possibilidades, conhecidas e desconhecidas. Não há uma alternância entre personas, tempos, espaços e formas, intercalando diversas narrativa unas, mas a fusão das diversas possibilidades em uma só concretização textual. Mera polissemia não dá conta do texto de *Wake*, no qual as instâncias são múltiplas em dinâmica que denomino multiplicidade em sincronia.

A sincronia aniquila possíveis escolhas entre uma ou outra realização da multiplicidade. É-nos imposto aceitar que *Wake* traz, por exemplo, o espaço-

tempo mítico do Gênesis bíblico unido ao espaço-tempo ficcional da família Porter e sua taverna, bem como ao espaço-tempo histórico das batalhas de Napoleão, ao espaço-tempo mítico dos deuses celtas, ao dos rituais do Antigo Egito, ao dos deuses do hinduísmo etc., e a identificação dessas fusões em cada momento do texto cabe ao ato de leitura. Em *Finnegans wake*, o Éden é Waterloo e é Dublin e assim por diante, e tudo pode estar impregnado pelos espaços-tempos incompreensíveis da mente que sonha, dos diversos deuses e figuras mitológicas e do além (aqui no sentido de *afterlife*).

A vida senciante do tempo é regrada por uma linearidade de dois fatores: a seta do tempo à qual inevitavelmente estamos submetidos e as convenções que nos guiam por essa passagem temporal e demarcam sua evolução. Há, portanto, uma dimensão física e uma dimensão sociocultural, ambas de naturezas radicalmente distintas, mas que seguem se reiterando continuamente. Ambas executam funções complementares ao nos inserirem em progressão temporal. Discorrerei a respeito de ambas as dimensões para então passar à explicação sintética do resultado dessa consonância.

Estamos condicionadas, na vida natural, aos efeitos da exotopia, isto é, da segunda lei da termodinâmica. A isso se deve o efeito da seta do tempo, sob o qual nada permanece em suspensão: forçosamente há mudança em uma só direção, envelhecimento, morte. Essa dimensão temporal não pode ser modificada, por não ter se originado de convenções, tampouco ignorada. Esse tempo físico coincide, segundo Stephen Hawking (2015), com a seta do tempo psicológico, uma vez que a memória humana também se submete a uma sucessão inescapável: lembramo-nos do passado e vivemos em direção ao futuro.

Na dimensão sociocultural, ciclos naturais de marcação temporal — dia e noite, fases da Lua, estações do ano, volta completa em torno do Sol — transformam-se em números e nomes convencionados pela vida em sociedade. Relógios, fusos horários e calendários com dias da semana, meses e anos são forjados com a clara e objetiva intenção de facilitar a vida prática. Não definem o tempo, nem detêm sua essência, mas representam seu regramento. Ao contrário da dimensão anteriormente citada, esta é passível de modificação, ainda que a tradição se sobreponha a tendências modificadoras, uma vez que convenções, por definição, se fundamentam em aceitação coletiva.

Como foi abordado no capítulo 1, o ato de leitura necessariamente se dá no tempo e haveria, portanto, uma incongruência entre a leitura linear de um texto não-linear e de instâncias narrativas instáveis. Há uma dissonância temporal nesse ato de leitura, que, como qualquer outro, busca o reflexo da linearidade de que se parte; a isso se soma o costume de se deparar quase sempre com narrativas lineares (ainda que não apresentadas de maneira linear, mas que tenham uma linearidade subjacente, detectável). *Finnegans wake* não é apenas um texto em que se desfaz a linearidade de uma narrativa ao torná-la descontinuada, invertida. Não é como um quebra-cabeça a ser resolvido, nem como um pinte-com-números a ser colorido. A narrativa não foi retorcida para parecer tortuosa. Não há, simplesmente, narrativa única ou preferencial para ter sido retorcida (no que reside também o problema de resumi-lo).

É preciso que haja uma multiplicidade de elementos em sincronia, isto é, ocupando o mesmo exato texto, ainda que não possam ser todos acessados de maneira rigorosamente simultânea. Se as instâncias de *Finnegans wake* operam no que chamei de multiplicidade em sincronia, a fuga da linearidade choca-se com a busca imediata e automática por linearidade, busca inerente ao ato de leitura.

Como afirma o físico Marcelo Gleiser, a era virtual forjou uma maneira de se viver em uma dimensão temporal, que é a do instantâneo, em que a dimensão do espaço simplesmente não existe. Admitindo que afirmações a respeito de tempo e de espaço possam causar estranhamento, Gleiser lembra que “os conceitos de espaço e tempo são apenas ferramentas criadas para quantificar as transformações que percebemos no mundo natural. Torná-los maleáveis é apenas uma pequena adaptação, necessária para aprimorar nossa descrição do mundo” (GLEISER, 2010, p. 104). Com o tempo instantâneo, a tecnologia de hoje nos possibilita manter, simultaneamente, diferentes personas, e estabelecer comunicação *in absentia*. A seta do tempo, no entanto, é a mesma: não se pode parar o tempo e nem percorrê-lo em qualquer ritmo que desejarmos. Assim, o tempo psicológico da ubiquidade virtual é, no máximo, um simulacro, como o é qualquer uma das máscaras inventadas nas redes sociais dessa realidade tecnológica. É ilusório pensar que, com o tempo instantâneo digital, aceleramos ou alargamos nosso tempo.

Nesse mesmo tempo, seria possível considerar a existência simultânea da pessoa fisicamente presente, ou real, por assim dizer, e das diversas personas por ela criadas nesse espaço-tempo nulo dito virtual. Não há contiguidade entre as personas — inertes — e as reais subjetividades — subjugadas ao tempo. Um perfil virtual é produzido e controlado por seu dono, mas só se pode alcançar esse autor se ele efetivamente estiver *on-line*. Apesar da revolução tecnológica (ao menos como se desenvolveu até agora), só é possível ocupar aquela linha do tempo que nunca volta, não para e nem se ramifica, que subjugou nossa existência. Exatamente como sempre existimos.

Por conseguinte, é preciso haver alguém para haver interação, alguém responsivo, consciente de sua presença (e vice-versa), O mesmo se dá com um livro: inerte, só existe para quem o lê, e seu texto se desenrola no tempo à medida que se lê.

A implicação de pensar um tempo de puro presente em que a linguagem verbal simule uma realidade poderia se traduzir em uma espécie de ética da leitura. Como venho reiterando nesta tese, o livro só existe quando lido, apesar de isso não configurar uma interação leitora-livro por este ser um objeto, não um sujeito. Poderíamos dizer isso de praticamente qualquer coisa, no esteio de determinados arcabouços teóricos, mas aqui nos basta pensar o ato de leitura como uma das atividades que efetivamente precisam de uma ação intencional consciente para que aconteçam. Retomando o raciocínio já explanado, escutar alguém falando à nossa frente está, em certa medida, fora de nosso controle, assim como um filme ou uma música à nossa volta etc., diferentemente de qualquer ato de leitura.

O ato de leitura, por si só, seria suficiente para nos levar à conclusão do tempo instantâneo e do espaço nulo. O paralelo com as tecnologias nos é útil, porém, para pensar a vivência pretensa de uma simultaneidade. Ainda que seja possível embutir, em um só texto, inúmeros significados, dificilmente é possível processá-los simultaneamente. Se há uma, duas ou sessenta linhas narrativas ou vozes em uma só frase de *Finnegans wake*, boa parte dessa multiplicidade só será compreendida *a posteriori*, analiticamente (especialmente nos primeiros contatos com o texto).

Assim, enquanto a leitura flui, pegamos (algumas das) referências e temos a sensação de simultaneidade, mas ela é preponderantemente ilusória. A

atividade de leitura é sequencial por definição, e assim nos alfabetizamos. Ao ler, produz-se uma impressão de simultaneidade dos signos evocados em uma mesma linha ou em um neologismo, mas só captamos e coletamos os remetimentos incomuns um a um, de acordo com a direção única da seta do tempo.

James Joyce, ao escrever *Finnegans wake*, talvez tenha sido o autor que mais se dedicou a produzir esse efeito de simultaneidade. É propositadamente uma maneira de tentar subverter o que sempre se esperou de uma leitura linear, mas, mais do que isso, é uma tentativa de realizar a anulação do tempo contínuo que segue de um ponto de vista individual. Ao irromper uma frase em mais de um ponto de vista e referenciar múltiplos lugares em seus neologismos, Joyce não apenas rechaça o tempo e o espaço independentes e absolutos — como, no começo daquele século, a teoria da relatividade fizera —, mas também acaba por demonstrar a ilusão de que haja qualquer coisa a não ser o tempo que flui em uma só direção.

Inspirações de Giambattista Vico

É comum a suposição de que *Finnegans wake* defenderia o tempo cíclico, como Giambattista Vico defendeu. O trabalho de Vico, contudo, foi mais uma inspiração estrutural do que propriamente conteudística, e *Finnegans wake* guarda suas próprias ideias a respeito do tempo. O fato de que a passagem do tempo entre as gerações seja um tema tão caro aponta para uma circularidade que, em verdade, não é de repetição. A circularidade de *Wake* trata dos rastros carregados pelos mais jovens, da relativa continuidade da vida de uma geração a outra. Assim, poderíamos ler *Finnegans wake* uma vez imaginando aquela família e outra vez imaginando que os filhos substituíram seus pais — e certas coisas acontecem de novo, mas de uma outra maneira.

Isso não sugere que haja uma interpretação verdadeira do mundo (ou da escrita) a ser alcançada ou intuída; ao contrário, o texto prossegue até dizer que nossa meta é *nondum* (latim “ainda não”), lugar algum. A isso se assemelham as ideias de Giambattista Vico em pelo menos dois pontos. Primeiro, no que Vico assevera por meio de sua *Scienza Nuova*: não há nações escolhidas, superiores; todas passam por mudanças, por evoluções e involuções (que se-

guiariam, segundo ele, um esquema sempre análogo ao das três idades). Com isso, em pleno século XVIII, o pensamento de Vico tanto criticava o eurocentrismo quanto a noção de evolução contínua das civilizações (REICHERT, 1990, p. 49).

O segundo ponto de similaridade entre Vico e a rejeição das ideias de compreensão e interpretação se relaciona com a visão viconiana de saberes não racionais (tampouco irracionais). *Finnegans wake*, da mesma forma, parte de uma visão mais ampla das faculdades humanas de apreensão de conhecimento. Para o italiano, primeiro as pessoas “sentem sem se aperceberem, a seguir apercebem-se com o espírito perturbado e comovido, e, finalmente, refletem com a mente pura”, e esse aforismo contém “o princípio das sentenças poéticas” (VICO, 1984, p. 46). O propósito das sentenças de *Finnegans wake* não é o de obter respostas, verdades ou conhecimentos aplicáveis, pois “o mais sublime ofício da poesia é o de conferir sentido e paixão às coisas insensatas” (VICO, 1984, p. 41).

A chave da imaginação viconiana é uma das maneiras de *aclararmos* por que *Finnegans wake* efetivamente precisa ser um texto *obsuro*. Se *Wake* apresentasse um desenvolvimento textual uno e instâncias passíveis de definição, apresentaria, assim, sempre e invariavelmente a mesma sequência narrativa linear e determinada a respeito das mesmas personagens, nos mesmos lugares e em um mesmo tempo definido. O grande tema de *Finnegans wake* é, entretanto, o tempo, e não a família Porter. Por isso, faz-se essencial instaurar uma abertura à inclusão de outras famílias nesse molde fundamental e, fundamentalmente, de outras mulheres e outros homens nos papéis relacionados a HCE e a ALP. Essa abertura se opõe, de imediato, a instâncias narrativas bem-definidas.

John Gordon (1986) considerou verdadeira a vaga hipótese de que a figura masculina central de *Finnegans wake* seja o pai do autor, John Joyce (GORDON, 1986, p. 91). Não considero necessário nem proveitoso fixar quem corresponda a quem entre realidade e ficção, uma vez que enfatizo a multiplicidade em sincronia como o fator essencial no funcionamento de *Finnegans wake*. Assim, é a ressalva feita por Gordon que nos é especialmente pertinente:

To a certain extent: there remains the fact that the ages of the principals work out to those of James Joyce and his family in 1938, nine years after John Joyce's death. If the dreamer is in one way John Joyce [...], he is undoubtedly in another way James Joyce. (GORDON, 1986, p. 92)

Mesmo Gordon, um (grande) leitor de *Finnegans wake* consideravelmente fixado em dados biográficos e dado a explicações objetivas, admitiu a coexistência de correspondências distintas para HCE — e, por consequência, para todos os integrantes da família Porter. Mais do que haver diferentes correspondências para as mesmas personagens, elas pertencem a diferentes gerações, o que enfatiza o caráter arquetípico dessas figuras. As mesmas personagens, assumindo diferentes versões, podem existir em diferentes momentos e lugares e ocupam diferentes posições nesse grupo de arquétipos, ora de mais velho/a, ora de mais novo/a; ora de filho/a, ora de pai/mãe ou mentor/a. Diferentes gerações estão todas contidas na família Porter e é nisso que reside a ciclicidade de *Finnegans wake*.

Reitero que, ao falarmos em instâncias narrativas instáveis e mutantes, não podemos nos referir apenas a personagens-que-não-se-definem-como-personagens, mas também à crucial indefinição do espaço-tempo. Assim, não se pode afirmar que o tempo em *Finnegans wake* seja estruturado com base nas divisões de Giambattista Vico, que são muitíssimo bem-definidas, ainda que a influência das ideias viconianas seja de enorme importância. É por causa da indefinição do espaço-tempo, inclusive, que mais de uma hipótese para a data dos presumidos acontecimentos ficcionais de *Finnegans wake* já foi levantada. Mais do que isso, elas efetivamente coexistem — ao menos as que foram propostas com algum fundamento no texto, como segunda-feira, 21 de março de 1938 (GORDON, 1986, p. 37) e sábado, 7 de abril de 1928 (REICHENBERG, 2009, p. 341).

As figuras, datas e lugares específicos importam menos do que o esquema geral justamente porque *Finnegans wake*, como afirmo nesta tese, não trata dessas figuras, tampouco de um conceito de tempo, mas sim da experiência da *passagem* do tempo. Philip Kitcher (2007) ressalta um aspecto mais específico dentro dessa temática. Afirma que Joyce, em *Wake*, reflete em particular sobre a terceira fase da vida, enquanto *Ulysses* corresponde à vida adulta e *Retrato do artista quando jovem*, evidentemente, espelha sua juventude. “As

the end of life approaches, there is a pressure both to make sense of it [...] and to back away from the faults, the flaws, the unfulfilled aspirations, the weaknesses, the lapses, and the reversals" (KITCHER, 2007, p. xx)¹⁵⁰. O espaço-tempo onírico teria sido escolhido por Joyce por abarcar tanto aspectos positivos quanto negativos nesse balanço final, considerando que seja natural que lembranças desagradáveis e culpas sejam recalçadas em momentos de consciência. "*The dreamer cannot simply turn away from the blots and blemishes, in the way that Bloom closes his mind to particular thoughts*" (KITCHER, 2007, p. xxii)¹⁵¹.

Como sabemos, não é problemático a intenção original de um autor se manter inalcançável; certamente, é menos importante do que as potencialidades interpretativas que o produto final é capaz de suscitar. Assim, é a partir de *Wake* que arrisco afirmar que Joyce, usando uma família irlandesa como mero molde, tentou abarcar todas as gerações anteriores e posteriores — não por alguma espécie de ambição literária megalomaníaca, como muitos de seus contemporâneos entenderam, mas por ter em mente que, para seu projeto, importava menos o individual do que o geral, isto é, o ciclo de vida e morte, comum a toda a humanidade. Da mesma forma, Vico não elege uma civilização e, ao invés disso, descreve um esquema geral da passagem do tempo. Uma diferença crucial é que Vico pensa a história das sociedades, analisando as configurações de grupos perpassando o tempo. Ao invés de Vico, Joyce prioriza o esquema geral das experiências pessoais comuns a todos os indivíduos, estendendo o que já for amplo e aprofundando o que for subjetivo. *Finnegans wake* trata da experiência humana e do fato de que todos sentimos a passagem do tempo e todos alcançaremos a morte, mas essa universalidade é sempre singular: a cada vez, uma trajetória única de lembranças felizes, decepções e fracassos.

Com o objetivo de colocar em prática esse projeto pleno de ambivalências, Joyce precisou se voltar ao passado. Em *Finnegans wake*, evocou fantasmas e trouxe figuras históricas de tempos anteriores, assim como retornou à

¹⁵⁰ "À medida que o fim da vida se aproxima, há uma pressão tanto para compreendê-la [...] quanto para se afastar dos erros, das falhas, das aspirações não alcançadas, das fraquezas, dos lapsos e dos reveses."

¹⁵¹ "O sonhador não pode simplesmente desviar das manchas e dos defeitos, como Bloom fecha sua mente a certos pensamentos."

criação bíblica do ser humano, para abarcar tempos míticos ainda mais remotos. Uma vez que o fundamento de *Finnegans wake* é a passagem do tempo — portanto, de certa forma, a seta do tempo e a mortalidade de que se tem consciência —, a circularidade e a instabilidade das personagens indica a substituição de Anna Livia por Issy, de Humphrey por Shem e Shaun, sinalizando reiteradamente o que estaria por vir nessa passagem temporal.

Se o tempo é finito para cada um dos indivíduos, sua passagem, por outro lado, é impossível de ser detida para a humanidade em geral. É dessa forma que o texto recupera tempos passados e insinua um tempo por vir, a fim de sugerir a inclusão potencial de todas as gerações anteriores, ao mesmo tempo que se projeta ao futuro para incluir as sucedentes. A certeza da morte nos humaniza — no sentido heideggeriano do Dasein, no sentido de horizonte psicanalítico etc. — e é fonte de inevitável angústia subjacente à existência. Ainda assim, ao abordar a inelutável passagem do tempo, Joyce não fala da morte; fala de continuidade e de reinícios, enfocando a própria vida.

Capítulo III —
A constituição do tempo literário

“[...] ya en las memorias un pasado ficticio ocupa el sitio de otro, del que nada sabemos con certidumbre — ni siquiera que es falso.”¹

“[...] já nas memórias, um passado fictício toma o lugar de outro, de que nada sabemos com certeza — nem mesmo que seja falso.”²

Jorge Luis Borges

¹ Trecho de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940) in *Antología de la literatura fantástica*.

² Tradução minha.

III.1. Livro III: separação e união

Visão geral do livro III

Uma das diversas fontes de Joyce, como se sabe, foram os quatro evangelistas, que espelham os quatro homens velhos em *Finnegans wake* e formam a denominação Mamalujo. São Marcos é o que mais reverbera pelo texto, em referências cruzadas com o rei Mark, de Tristão e Isolda, e em alguns aparecimentos do leão, animal que simboliza o santo. É notável que seja justamente o evangelho de Marcos aquele em que “nunca é inteiramente certo quem as pessoas são” (DRURY *apud* ALTER; KERMODE, 1998, p. 443), a exemplo de João Batista, que, a certa altura, encarna Elias, o que se percebe por meio de seus trajes. Outra semelhança com o texto de Joyce é que “Marcos constrói uma história, depois a interrompe [...] com outra antes de retomá-la” (DRURY *apud* ALTER; KERMODE, 1998, p. 438). John Drury indica João Batista como exemplo dessa técnica nos escrituras de Marcos, uma vez que a narrativa de sua morte é intercalada com idas e vindas dos apóstolos.

Como ambas as características são perenes em *Finnegans wake*, a quebra do terceiro livro nos tira da lua de mel que encerrou o livro II e nos coloca em uma sequência de discursos e questionários. Agora, Shaun concentra as figuras masculinas. Epstein (2010) afirma que o livro III se dedica integralmente a percorrer as fases do desenvolvimento do homem e descrever Shaun (EPSTEIN, 2010, p. 164). Dedicar-se, em verdade, a Shem e Shaun, uma vez que ambos estão unidos, bem como a Earwicker. O corpo físico que uniu Shem e Shaun está a caminho da idade adulta e, por isso mesmo, a caminho da própria queda. Supostamente, a divisão significaria que Shem, a metade de baixo, concentra o desejo sexual; Shaun, a de cima, a mente e a razão. São aspectos complementares de HCE (e, por consequência, de todo e qualquer homem), convivendo internamente e mutuamente dependentes, apesar de — ou exatamente por serem — distintos.

Tem-se a retomada da suposta destruição do pai, tomado como símbolo da geração anterior que o tempo substituiu. Essa iminência continua a inconsci-

entamente perturbar HCE, à medida que nota o amadurecimento dos filhos progredir. Como não há narrativa conclusiva, e sim fragmentações, o tema estará mais pulverizado neste livro.

Como aspectos de HCE, Shem, que encarna a vulgaridade do passado, é condenado à amnésia, “Samoanesia”, por concentrar o lado primitivo e emotivo que deve ser recalçado (GORDON, 1986, p. 221), contrário à fixação por racionalidade que define Shaun. É este, naturalmente, quem ocupa destaque na fala, ofuscando o já tímido Shem reduzido à metade baixa do corpo, preso nas calças.

Shaun e sua metade, Shem, recebe nomes diferentes a cada capítulo: de seu nome basilar passa a ser denominado Jaun no segundo capítulo; em seguida, passa a ser Yawn, um sonolento Ywain: *yawn* é o substantivo bocejo e seu respectivo verbo e Ywain, também grafado Ivain, é o Cavaleiro do Leão. Figura do período arturiano, uma das lendas a seu respeito foi divulgada por meio do poema de Chrétien de Troyes. Nessa versão, Ywain se apaixona e se casa com Laudine. Quando outro cavaleiro o convence a partir novamente em viagens e missões, Laudine pede ao marido que retorne em um ano. Como Ywain não cumpre o prazo da esposa, ela o rejeita. A partir daí, Ywain tenta reconquistá-la, precisando se redimir por seu erro — não prestar atenção ao tempo. É conhecido como Cavaleiro do Leão porque encontra o animal em sua jornada e passa a tê-lo como companheiro. Shaun, portanto, se mescla a HCE, outras vezes relacionado ao leão, como explanei a respeito do capítulo 4/l.

Joyce dispensa toda nomeação fixa por coerência com o todo, uma vez que as personagens não são fixas em si mesmas. Multiplicam-se as denominações de acordo com a multiplicidade dos nomeados. Apenas alguns traços simples que interligam os diferentes nomes são mantidos, sejam letras ou fonemas. “*HeCitEncy!*” (FW, 421.23)³. Isso nos mantém no campo da lembrança, que é sempre composto de fragmentos, não de totalidades.

Campbell e Robinson denominam esse o livro do povo, enfatizando a colocação de Shaun/Jaun/Yawn/HCE sob longo inquérito, executado por um grupo de primeira pessoa do plural possivelmente identificado com os clientes do *pub* da família. Constantes tentativas de evasão marcam suas reações, ao

³ “HeCitEnciclo!”

mesmo tempo que se dá lugar a diferentes vozes que se transmitem por meio dele.

Logo no início do primeiro capítulo do livro, deparamo-nos com outro tentame de mensurar as horas. A tentativa de determiná-las acaba por ser tão falha quanto qualquer outra em *Finnegans wake* e o texto de Joyce expõe mais uma vez, assim, o seu mecanismo, cujo excesso de imprecisão leva sempre a um excedente de possibilidades.

Capítulo 1/III: Horas em equações

Mais um capítulo se abre chamando a atenção da leitora ou de quem quer que seja que *ouve* em frase de interjeição: “*Hark!*” (FW, 403.1) e “*Hork!*” (FW, 403.3)⁴. Os quatro velhos homens não são mais gaivotas em bando, barulhentas, mas parecem seguir narrando. Como nenhuma instância é estável, o capítulo é permeado por frases em primeira pessoa que evocam a memória individual, perturbando a possibilidade de que a narração seja transmitida de um ponto de vista de terceira pessoa, sejam eles os quatro homens velhos, sejam quaisquer outros narradores. Isso vai de encontro ao que afirma Clive Hart (1962) citado por Peter Mahon (2007) a respeito do tempo em *Finnegans wake*. Em seu livro a respeito do tempo em *Glas*, obra de Jacques Derrida, e em *Finnegans wake*, Mahon afirma, no esteio do entendimento de Hart, que a sobreposição de diferentes “esquemas temporais” (como Hart denomina) resulta na anulação do tempo em *Wake* e, portanto, em um tempo “sem memória” (MAHON, 2007, p. 306)⁵.

“*Methought as I was dropping asleep somepart in nonland of where’s please (and it was when you and they were we) I heard at zero hour [...]*” (FW, 403.18-20)⁶. Desde as primeiras linhas, estamos diante de definições temporais que seriam, em princípio, efetivamente marcadas por relógio, mas não se mostram confiáveis. O “*zero hour*” do trecho supracitado é coerente com “*(it must*

⁴ “Escuta!”, “Escucha!”.

⁵ “[...] all the complex time-schemes in *Finnegans wake* exist in a space without memory.”

⁶ “Pareceu-me, ao mergulhar no sono algures em uma não-terra que me apraz (foi quando você e eles eram nós), ouvir à zero hora [...].”

be) twelve” (FW, 403.4)⁷, razão pela qual alguns leitores consideram esse o horário definido no texto — William York Tindall, por exemplo (TINDALL, 1969, p. 226). Em *Finnegans wake*, porém, significados bem definidos são raros, ao contrário do que afirmou Tindall em seu *A Reader’s Guide* (TINDALL, 1969, p. 22). Por isso, Campbell e Robinson descrevem esse horário como simplesmente indefinido, “*an unindentifiable hour*” (CAMPBELL; ROBINSON, 2013, p. 257), e Edmund Lloyd Epstein aponta haver no trecho um tributo bem-humorado à imprecisão das horas na terra natal de Joyce.

The narrative voice declares that it must be twelve o’clock; however, if we count, we hear only eleven chimes, Here we have a tribute to the relativity of Irish chronometry. Something similar is seen in part 5 of A Portrait [...]. The chimes near Earwicker household in the Wake are no more accurate than those Stephen hears or sees. (EPSTEIN, 2010, p. 165)

Diz-se: “*Tolv two elf kater ten (it can’t be) sax*” (FW, 403.2)⁸. A frase importa mais pela imprecisão: além de permitir diversas possibilidades de entendimento, sugere total falta de consenso a respeito do tempo. Pela imprecisão e sua conseqüente multiplicidade de opções, enfatiza-se a dificuldade de mensurar o tempo.

Dentre as leituras possíveis, listo aqui apenas cinco das que identifico, a primeira delas sendo simplesmente uma equação — $55 = \frac{(2 \times 11 \times 10)}{2}$ —, que, apesar de certamente menos relevante, serviria como conveniente insinuação a cálculos, adequada para abrir o livro protagonizado por Shaun.

1. para LV dois (vezes) onze quartos vezes dez
(*to LV two eleven a quarter ten*)
2. doze para as onze e quinze para as dez, não pode ser seis
(*twelve to eleven, quarter to ten, it can’t be six*)
3. vinte e dois é mais tarde do que seis
(*twenty two is later than ... six*)
4. doze vezes dois é mais tarde do que seis
(*twelve two is later than ... six*)

⁷ “[...] (tem que ser) do zé.”

⁸ “Doze dós elfos kater dez (impossível) sax.”

5. metade de dois + onze, quatro - dez (não pode ser) seis
(*half two eleven four minus ten ... six*)

A última possibilidade seria, por sua vez, uma alusão ao dito número da besta, 6, 6 e 6, ou, nesse caso, 6, -6 e 6 (“*it can’t be!*”). A sequência de exclamações “*Apagemonite! Come not nere! Black! Switch out!*” (FW, 403.17)⁹ ressoa com essa leitura, descrevendo uma aparição assustadora, talvez em forma de pesadelo, talvez apenas ruídos de pessoas próximas de onde HCE estaria dormindo.

Não se trata de imaginar que Joyce tenha feito cálculos, é claro. Importa aqui a multiplicidade de opções que tamanha confusão semântica acaba possibilitando. Importa vislumbrar que, no fim das contas, não faz diferença estabelecer qual opção foi dita, pois tudo está escrito. Assim, o que é imprescindível é notar a inadmissão de um horário fixo. Por pretender nos inserir em um breu onde nada se vê nem se sabe ao certo, a Joyce não interessa, afinal, estabelecer claramente que horas são. Deve ser meia-noite, supondo a sucessão do tempo do sono de HCE — pouco importa. Importa a imprecisão.

Os quatro livros de *Finnegans wake* até podem ser relacionados às quatro categorias de Vico (três Idades mais o *ricorso*), mas tal analogia se rompe por uma imperfeição. Como observou William York Tindall, nas partes II e III, dotadas de 4 capítulos cada, é possível vislumbrar a correspondência entre eles e as categorias viconianas (TINDALL, 1969, p. 223). Assim, este primeiro capítulo do livro corresponderia à Idade dos Deuses — ainda que o terceiro livro, por priorizar Shaun (a metade prática e política dos irmãos), remeta, como um todo, à Idade dos Homens. As características próprias da Idade dos Deuses que aparecem em 1/III se refletem na santidade da imagem de Shaun.

É natural que ascenda a uma posição de maior importância aquele que detém, protege e transporta a informação, aquele de quem dependem para que a informação chegue ao destinatário. Shaun, *the postman*, carrega luz em seu trajeto e se confunde com o próprio Sol, mas também com Lúcifer (etimologicamente relacionado a luz). Carregando propriedades ambivalentes, sugere-se que sua santidade seja irreal. A consequência espaço-temporal é que Shaun

⁹ “Não te quero, nero! Sombra! Suma!”

continua ocupando, plenamente, o mundo terreno, longe de qualquer possível eternidade.

ALP é apontada como a fonte de renovação que a caracteriza: “*She, exhibit next, his Anastashie. She has praying in lowdelph*” (FW, 403.10-11)¹⁰. A palavra “*exhibit*”, que denota prova a ser mostrada em tribunal, evoca ainda espécie de julgamento, o que se adequa à sequência de quatorze perguntas que permeiam o capítulo. O termo *Anastasis*, aqui aglutinando-se a “*shie*” (*she*, ela), é usualmente tomado como o termo grego para ressurreição. O significado, porém, é muito mais amplo, assim como o verbo *rise* no inglês pode ser *rise from the dead* ou, simplesmente, *ascender*, *levantar-se* etc. Há ainda o teor de “sair da obscuridade para a eminência” (BALFOUR, 1829; 2018, p. 170). Já o significado cristão de ressuscitar é inequívoco na expressão completa, *anastasis ton nekron*.

Com a luz que porta Shaun, adentraremos a escuridão de uma possível incursão à mente (de HCE?) permeada por lembranças do passado distorcidas por medos e sentimentos variados. O vento que chacoalha a faixa do verso de Virgílio (e do poema de Castro Alves), *sub tegmine fagi*, cuja copa nos faz sombra, gera e modifica silhuetas diversas, “*whose fixtures are mobiling so wobiling befear my remembrandts*” (FW, 403.9-10)¹¹. O trecho que nos coloca frente às lembranças (*before my remembrances*), além de uni-las a Rembrandt — seria o autorretrato uma inscrição exotópica da lembrança de si mesmo? —, inclui o medo, *fear*. A jornada memória adentro jamais é inofensiva.

A iminência de ser substituído pelos filhos segue constituindo preocupação de HCE. Em duplo sentido, “*Blessed mومence, O romence, he’s growing to stay!*” (FW, 404.14-15)¹². A presença de HCE faz-se perceber por sete itens de vestuário, mas logo entra “*Shaun himself*” (FW, 405.3): pai e filhos — unidos em um só corpo ou não — são eventualmente antagônicos somente por pertencerem a gerações distintas; fora isso, em pouco ou nada diferem.

Como também afirma William York Tindall, há um elemento de imaturidade próprio da Idade dos Deuses que eventualmente conclama ao texto de *Finnegans wake* canções de ninar, fábulas, contos de fadas e parábolas

¹⁰ “Ela, exhibit next, Anastásia suya. Ela guarda preces em sidelpha.”

¹¹ “[...] cujas fixturas se sinifixam voláteis prospanto de minhas remembrândtias.”

¹² “Venturosa mومença, ó romança, se avoluma para ficar!”

(TINDALL, 1969, p. 224) e, em geral, acompanha as fases iniciais da vida de Issy, Shaun e Shem/Kevin e Jerry. Em 1/III, em vez de uma fábula (como a de *the Mookse and the Gripes*, livro I), Shaun relata uma parábola, gênero mais adequado ao caráter religioso da Idade dos Deuses. A historieta trata, mais uma vez, de sua oposição ao irmão Shem. Neste caso, são representados por dois insetos: *the Ondt and the Gracehoper*, ou a Ciagraça e o Fornica, na tradução de Donaldo Schüler.

Gracehoper é, literalmente, aquele que anseia por graças; o nome se baseia em *grasshopper*, gafanhoto, e assim se assemelha a um louva-deus. Ondt, em vez de *ant*, é dinamarquês para “ruim” (TINDALL, 1969, p. 229) ou para “dor”. A oposição dos irmãos se reflete nos insetos, de modo que um encarna o artista despreocupado e o outro, alguém prático e calculista. A narrativa culmina em síntese, com o perdão e a paz entre os dois. Não há necessidade de extermínio de um para sobrevivência do outro; coexistem, apenas interagem de formas diferentes com esse mesmo espaço-tempo.

A personagem Ondt/Fornica seria o inseto equivalente a Shaun. É dotado de absoluta desenvoltura ao ocupar e ao se situar no espaço. Percorre quaisquer distâncias necessárias para executar o seu trabalho ou para fazer o que quer que seja. Tem o domínio do que está à sua volta e, principalmente, do que mudará à sua volta no futuro próximo. A capacidade de antever o futuro está contida na propriedade e autoridade com que habita seu espaço.

Gracehoper/Ciagraça, por outro lado, dedica-se para o tempo presente. Análogo a Shem (e conseqüentemente a Joyce), esse inseto não tem a desenvoltura de Fornica para lidar com o mundo, nem prioriza antever suas próprias necessidades do futuro. Está sempre, portanto, entregue à correnteza do tempo, deixando-se levar em vez de exibir domínio ou impor-se sobre o espaço. Abre mão de controlar o que virá depois. Dedicar-se à prática do improvisado, do arranjo súbito, e pensa deter a passagem do tempo ao abstraí-la.

O transcorrer do tempo, porém, jamais se interrompe. O tempo é tão somente compreendido e, por conseqüência, vivido de formas diferentes por cada um dos protagonistas da fábula, que enfatizam propriedades distintas. O tempo como processo, “*The whool of the whaal in the wheel of the whorl*” (FW,

415.7-8)¹³, acaba por resultar em uma vivência para Ciagraça, “*a jumble of life in doubts afterworse*” (FW, 416.9-10)¹⁴, enquanto resulta em outra para o Fornica, “*blissfilled in an allallahbath of houris*” (FW, 417.27-28)¹⁵.

Deparamo-nos com um “*hundredlettered name again, last word of perfect language*” (FW, 424.23-24)¹⁶, isto é, outro trovão, “*Thor’s for yo!*” (FW, 424.22)¹⁷, que é sempre a última palavra porque, na Idade dos Deuses, corresponde sempre a uma voz divina, superior. Uma vez que todo trovão em *Wake* anuncia queda e mudança e a presença principal no livro III é a de Shaun, é ele quem cai desta vez. Antes simbolizado pelo inseto focado e trabalhador, agora o filho se entrega à correnteza do Liffey. É de se pensar que, para rolar livremente pelas águas, ele ainda esteja dentro do barril de Guinness.

Assim, Shaun é levado pelas águas, não sem antes sorrir e chorar ao pensar em sua mãe, nas palavras de Tindall (1969, p. 234), às quais acrescento que a repetição de “May” remete à mãe de Joyce, Mary Jane (“May”) Murray. O nome do pai aparece em “Jonnyjoys” (FW, 428.29), John Joyce. A síntese que concluiu a parábola de Ciagraça e Fornica levou a uma simbólica inversão de papéis: em vez de Shem, é o calculista Shaun quem agora abre mão de toda forma de controle.

Cegamente entregue ao fluxo do espaço e do tempo, Shaun não pode antever o futuro nem planejar as suas ações. Só pode permanecer inerte, à mercê do movimento das águas, que é o transcorrer da flecha temporal: “*when the natural morning of your nocturne blankmerges into the national morning of golden sunup [...] you will shiff across the Moylendsea and round up in your own escapology some canonisator’s day or other, sack on back, alack!*” (FW, 428.17-22)¹⁸.

Como não poderia deixar de ser, Shaun é afetado por essa entrega e, por isso, seu destino é embalado por sensibilidade: “*And the stellas were shinnings. And the earthnight strewed aromatose*” (FW, 427.10-11)¹⁹. O filho que

¹³ »O movimento da máquina massa do mundo”

¹⁴ “[...] junto com jatos de vida em dúvidas consequentes [...]”

¹⁵ “[...] bestificado em um alalá de hurríticos olalás.”

¹⁶ “De novo o nome das letrinhas hekatonadas, última palavra da linguagem perfeita.”

¹⁷ “Thor pra você!”

¹⁸ “[...] quando a manhã natural de tua leitosa geleia noturna fluir à manhã nacional de teu dourado melatutino [...] atravessarás moylhado o mar de Moyle enrolado em tua própria escapologia num desses dias canonizados ou outro, saco e mala, vê só!”

¹⁹ “As stellas luziam. A noiterrosa semeou aromatose.”

sempre se relaciona à luz (Sol, Rá, Lúcifer, o carteiro que carrega uma lamparina para abrir caminhos) agora “*couldn't stay alight*”. O texto emula esse findar da luz como se, com ela, fosse embora a voz que mantém a narração acontecendo (e/ou apenas se referindo ao fato de que, sem luz, não se lê nem se escreve): “*And the lamp went out as it couldn't glow on burning, yep, the Imp went out*” (FW, 427.15-16)²⁰.

Shaun morre e, por isso, só reaparecerá sob outros nomes. Sua ausência será sentida por Vanessas (“*vaneshed*”) e Estelas (“*stellas*”), referências aos nomes das cartas de amor de Jonathan Swift, normalmente relacionados a Issy e a suas amigas. Shem também parece lamentar: “*all's dall and youllow and it is to bedowern that thou art passing hence, meine bruder, able Shaun*” (FW, 427.17-19)²¹.

Shaun “*spoorlessly disappaled and vaneshed, like a popo down a papa, from circular circulatio*” (FW, 427.6-7)²². O ciclo reiterado em “*circular circulatio*” (que soa como o latim *saecula saeculorum*) é a sequência contida em “*like a popo down a papa*”: de um pai a outro, um pai que dá origem a outro, assim como, joycianamente, pode-se ler escatologicamente (no sentido laico, de excremento). Uma vez que John Gordon considera vermos, nesse capítulo, HCE sonhando com Shaun (GORDON, 1986, p. 220), o pai pode estar imaginando o futuro do filho, em que este se tornará, também, um “papa”. Observando as referências à mãe e ao pai de Joyce, porém, e a presença de Shaun, é possível que o trecho dê vazão ao próprio Shaun, que se emociona pensando em sua mãe e em seu pai. De certa forma, ele regride em meio às lembranças e emoções, dizendo “*popo*”, “*papa*” e emitindo um “*Gaogaogaone!*” (FW, 427.5) próximo a uma linguagem infantil. A visão do ciclo reúne diferentes momentos e idades pelos quais, em princípio, todos passam em algum momento.

Capítulo 2/III:amadurecimento

²⁰ “A lamparina sextinguiu, sumiu sem ardores de ser, vapt, foi-se a Imprina [...]”

²¹ “tudo é dolo, amarela, e é de lamentar que se apressem teus passos rumo ao além, irmão meu, chão Shaun [...]”

²² “[...] sem deixar rastro, desapaleceu, desvanesceu como um popô na papa, em circular circulatio.”

O processo de amadurecimento desse corpo masculino que reúne os irmãos continua. Durante esse processo, o agora chamado Jaun — tornou-se, afinal, um jovem, *jeune, young*; não é mais uma criança — passa por processos dolorosos. Jaun precisa se despedir daquela que se destaca entre as vinte e nove garotas que se apresentam, as Floras ou *leap year girls*. Ele se dirige às jovens estudantes também como “*galaxy girls*” (FW, 432.5), e elas já se fazem presentes no início do capítulo:

Now, there were as many as twentynine hedge daughters out of Benent Saint Berched’s national nightschool (for they seemed to remember how it was still a once-upon-a-four-year), learning their antemeridian lesson of life [...] (FW, 430.1-4)²³

Como é a metade dos irmãos afeita a falas públicas em geral, não o faz sem antes um longo discurso, permeado por referências religiosas — sempre, claro, distorcidas para se acomodarem à linguagem de *Wake*: “(let God’s son now be looking down on the poor preamble!)” (FW, 429.3-4)²⁴. Com a irmã, aqui chamada de Izzy (FW, 431.15), é estabelecido um profundo elo amoroso. Considerando que Shaun também mudou de nome, pode-se imaginar que o vínculo familiar explicitado entre eles seja apenas devido ao fato de que todas as personagens de *Finnegans wake* partem dos arquétipos da família central. Não é preciso, no entanto, que sejam parentes o tempo todo. A irmã pode ser apenas uma garota e/ou Shaun pode não ser mais Shaun, e sim Jaun, apesar de o texto se referir a eles como se fossem os membros da família Porter.

Sendo tão doloroso e complexo o processo de amadurecimento, não é inesperado que Jaun se perca em discursos moralistas (FW, 432-441). As palavras que emite não refletem quem é: sua metade de baixo faz o oposto, em uma batalha entre intelecto e desejo carnal. O que há entre os irmãos é uma dissonância de ordem temporal (em vez de, simplesmente, um deles ser o tempo e o outro, o espaço): as palavras não acompanham os pensamentos, assim como os desejos não se transmitem em palavras com facilidade. Desejos se escondem do público, ao contrário das palavras de um discurso. En-

²³ “Bem, não havia nada menos que vinte e nove filhas do saber vindas do curso noturno da escola nacional Benente Senta Frígida (pois pareciam recordar como era outrora, há um ano bissexto), aprendendo a matutina lição da vida [...]”

²⁴ “(que o filiusdei contemple agora com favor este pobre preambular!)”

quanto um pragmático Shaun consegue domar seu presente, o artístico Shem está imerso nas urgências.

Evidencia-se, assim, que a temporalidade de cada personagem de *Finnegans wake* difere em alteridade mesmo quando parecem ocupar metades do mesmo corpo. A temporalidade individual se complexifica na medida em que uma personagem se multiplica e, a cada nova manifestação, traz consigo um novo tempo. Em vez de Jaun ter uma única percepção interna de temporalidade, tem duas, a de Shem e a de Shaun, e elas não seguem o mesmo passo. A sincronia inerente ao tempo fisiológico de um indivíduo, aquele do movimento corporal e do metabolismo, não é suficiente para tornar sincrônica a experiência do tempo.

Com exclamações de incentivo seguidas por uma oração, o capítulo se encerra. A projeção ao futuro está contida na torcida e nas preces que são requeridas com a reza, assim como o capítulo anterior terminou com desejos de “*may...*”. Agora é citada uma fênix e também o “*Bennu bird*” (FW, 473.17)²⁵, pássaro do *Livro dos mortos*. “*Work your progress! Hold to! Now! Win out, ye divil ye!*” (FW, 473.21-22)²⁶ remete ao nome de *Finnegans wake* antes de ser publicado integralmente, *Work in progress*; “*win out*” lembra *in-out*, possível gíria para sexo, combinada com “*ye divil ye!*”, “*Shoot up on that!*” e “*Va faotre!*” (FW, 473.17). Parece ser Shem, a parte de baixo do corpo, finalmente tendo voz. O nome de Shaun, que neste capítulo foi Jaun, se reduz a Haun, evanescendo.

Assim como a fênix reúne morte/fim e renascimento/recomeço, o Benu indica a passagem ao outro mundo, o dos mortos, indicando outro tipo de recomeço. O intervalo de um ciclo temporal pode muito bem ser o de um escorregão que resulta em queda e morte, “*a slip of the time between a date and a ghostmark [...] from the night we are and feel and fade with to the yesterselves we tread to turnupon*” (FW, 473.8-11)²⁷. Com o fim do capítulo, ocorre a síntese de Shem e Shaun — este deverá cair novamente para que Shem consiga emergir.

²⁵ “Bennu briosa!”

²⁶ “Prospera tua marcha! Firme. Já. Vitória, tu diabrete tu.”

²⁷ “[...] um deslizamento de tempo entre a data e a marcafantasmal, delimitada pelo frio da penitência decembrina, alimentada pela folha da turbulência joanina, desde a noite em que somos, sentimos e nos esvaímos até os herieus nos quais tratamos de tornar-nos.”

The silent cock shall crow at last. The west shall shake the east awake. Walk while ye have the night for morn, lightbreakfast-bringer, morroweth whereon every past shall full fost sleep. Amain. (FW, 473.22-25)²⁸.

Capítulo 3/III: falas de outrem e de outrora

Passada a despedida de Issy, o lamento das garotas e a sua segunda queda, o amor verdadeiro ainda parece escapar a Shaun (EPSTEIN, 2010, p. 22). Crescer não só dói como também entedia: Jaun, que passou a Haun, agora é Yawn. O novo nome, além de se assemelhar a bocejo, também se baseia na pronúncia de Seán (também escrito Seón e Seaghán) no genitivo, isto é, Seáin (ou Sheáin)²⁹. É a forma irlandesa de John (inglês), Johannes (latim),

Yawn é interrogado insistentemente pelos quatro homens velhos análogos aos evangelistas Mateus, Marcos, Lucas e João. Ele permanece, porém, silente como um túmulo. As perguntas que os homens têm a lhe fazer não são as preocupações que povoam a sua mente. A dissonância é, também, um ruído de temporalidade: os questionadores se interessam pelo passado; Yawn, pelo futuro — na forma da garota que o fascina, sua Isolda. Assim, ele sempre torna a ser um pouco Tristrão.

Por meio daquele que traz as cartas de outrem, todos aqueles que as redigiram têm a possibilidade de efetivamente serem lidos. Metaforicamente, por meio do carteiro, todos falam — mas são sempre falas advindas de um tempo anterior. Incluem-se ALP e HCE, que falam por meio do filho. Antes de HCE, evoca-se fantasma, elemento que está entre ausência e presença, entre passado e presente: “*Arise, sir ghostus!*” (FW, 532.4)³⁰. ALP reitera sua defesa do marido e o HCE, por sua vez, não satisfaz as perguntas dos quatro inquisidores, assim como Yawn tampouco havia conseguido. A diferença é que o pai, permanentemente apontado como culpado e aparentando estar algo envergonhado, esforça-se; já a Shaun falta a vergonha que compete à metade antagônica de Shem, *shame*.

²⁸ “O galo silente cantará enfim. O ocidente despertará o oriente. Anda enquanto tiveres a noite por manhã, lucifarto eraz, amanhece quando cada passado será farto pasto do sono. Amém.”

²⁹ Nome mais comum na Irlanda até os dias atuais, é anglicizado graficamente como Shaun e Shawn (libraryireland.com/namesandsurnames).

³⁰ “Levanta-te, Sire, Ghusthus!”

HCE, mesmo que seja o mais velho (em relação a Shaun) e um fantasma do passado, dirige-se ao futuro enquanto se dedica a construir e edificar: “*Eternest cittas, heil!*” (FW, 532.6). É construtor orgulhoso da cidade que começa a ser iluminada pelo alvorecer. Sua obra foi pensada como presente, como prova material e símbolo da aliança com Anna Livia, o rio que abastece a obra do marido. No transcorrer dessa criação, a obra que circunda o rio o prendeu nos aterros de Dublin.

Enquanto HCE é construtor, Shaun é transportador, *postman*. Como portador de cartas e mensagens de forma geral, Shaun é portador de boas (ou más) novas, de novidades. Também se projeta ao tempo que está por vir: adiciona algo ao futuro desses escritos ao cuidar da etapa pós-produção. Dessa forma, o mensageiro mira o tempo por vir em relação à obra (textual ou não). No caso das cartas, o tempo pós-escrita, quando serão entregues as correspondências.

Tais escritos, porém, necessariamente vieram do passado. São como presentes para o futuro de um tempo-espaço já — irremediavelmente — perdido. Essa união de aspectos de passado e de futuro está em Anna Livia, a mente por trás da carta de que tanto se fala em *Finnegans wake*. ALP não redige nem transporta a carta: transcende ambos os atos, sendo a fonte onipresente de seus dizeres. É somente ela quem corre de um espaço-tempo a outro, sempre em movimento, e vai de passado a futuro, sem interrupções.

Uma expressão temporal enfatiza a peculiaridade das dimensões concretas do passado e da morte em *Finnegans wake*: “*dead thru scatological past*” (FW, 483.36-484.1)³¹. Escatológico se refere tanto a excremento quanto à escatologia, isto é, o efetivo fim do mundo. O morto perpassa um passado escatológico por apodrecer, unir-se à terra, similar a excremento; por outro lado, a morte pressupõe sempre um passado, mas um passado que não tem continuidade no presente (a não ser como mero fantasma; FW, 532.4), mas que encontrou seu fim.

Shem, *the penman*, sendo o escritor, ocupa o território do presente absoluto que se lança ao futuro não trazendo algo intacto que vem do passado, mas apresentando produção sempre (re)presentificada. O ato de trazer uma

³¹ “[...] o verdadeiro morto aviltou-se a um passodado escatológico [...]”

carta é um gesto de trazer algo do passado para o futuro, mas não é algo que representifica o que já passou, isto é, não possibilita fusão entre presente e passado. Os gestos de escrever e de ler, por outro lado, estão enraizados no presente, por inteiro, tendo relação apenas imaterial com o passado, na recuperação mnemônica. Esses dois atos, de escrever e de ler, nada trazem do passado a não ser os rastros que se imiscuem a todo tempo, permeando todo ato. O texto se faz presente na imediaticidade da escrita ou da leitura.

Capítulo 4/III:ciclo em pesadelo

Amanhece finalmente. Se estivemos anteriormente, ainda estamos na casa da família Porter. Ninguém está morto: retrocedemos ao tempo-espaço da casa da família. O capítulo se abre com sinais de que alguém acorda em sobressalto, ainda falando de maneira sonolenta: *“What was thaas? Fog was whaas? Too mult sleepth. Let sleepth”* (FW, 555.1-2)³². A fusão de tempo e de espaço é explicitada com *“whenabouts”* (FW, 555.3), em *“Expatriate then how much times we live in. Yes?”* (FW, 555.3-4)³³ e em *“Where are we at all? and whenabouts in the name of space?”* (FW, 558.33)³⁴. O “yes?” sugere uma voz que narra e propõe o tema à pessoa que lê, talvez depois de ter ordenado que as personagens voltassem a dormir.

Marcando o aspecto rotineiro do tempo, a voz que narra reitera a expressão “noite após noite” de diversas formas. Nesses “tempos em que nós vivemos”, circulamos pelo espaço da casa. Epstein, citando Gordon, esclarece a descrição da residência da família, análoga a uma casa que ainda existe em Chapelizod, Mullingar House (apesar de não mais se parecer com ela). Afirma que, apesar de a descrição poder aparentar realismo,

Joyce seems to regard this ‘realistic’ presentation not as truly basic way of viewing the world that is accepted unthinkingly by most people but, ironically, as just another mode of perception among many. The return of the ineluctable modalities of sight

³² “Que foi isso? Foi fog tisso? Tu multuoso sono.”

³³ “Narra então quantas vezes vivemos em. Sim?”

³⁴ “Ora, onde é que stamos? a que hora em nome do espaço?”

and sound, illuminated by the early light of dawn, is to him an arbitrary artistic presentation. (EPSTEIN, 2010, p. 228)³⁵

Como de costume em *Finnegans wake*, a descrição bastante detalhada não é objetiva e nem confiável. Constantemente interrompida pela ironia de quem narra, o que mais chama a atenção nesse capítulo é o constante movimento de explicitar o ato de leitura e o de narração. Como também ressalta Epstein (2010, p. 228), o narrador nos diz que não poderemos saber o que ele não quiser nos dizer, nem poderemos ver o que ele não descreve (FW, 563.8-9). Essas bem-humoradas interrupções conferem consciência ao ato de leitura, por meio não apenas da interlocução direta com a leitora como também por meio da explicitação dos limites da narrativa.

As cenas que se seguem são narradas como uma dramatização. Desta vez, não se define o tempo como o presente, diz-se apenas “*A time*” (FW, 559.17). A família é admirável, pai e mãe são igualmente elogiados. “*A so united family patermater is not so more existing on papel or off of it*” (FW, 560.28-29)³⁶. Pai e mãe aparentemente foram acordados pelo choro de um dos filhos, Shem (FW, 563). O garoto está sentindo dor no crescimento dos dentes, ou teve um pesadelo — se for este o caso, muito possivelmente o pesadelo abrange tudo o que aconteceu até agora, ou seu sono afetado por tudo o que aconteceu.

Por correrem apressadamente para o quarto dos filhos, o pai se esquece de colocar calças. O incidente emerge nos pensamentos do sonolento HCE como uma superexposição indesejada, iminentemente traumática. Esse imprevisto é, presumivelmente, a fonte dos rumores de sua culpa e de sua vergonha e arrependimento de pecador que não pode mudar o passado.

A voz que narra admite não ter propósito algum com sua narração: “*we are talking amnessly*” (FW, 562.16)³⁷. Quando se está falando das crianças, é lembrada a parábola da Ciagraça e do Fornica (FW, 563.27), porque os quatro homens velhos, do capítulo do interrogatório de Shaun, também estão presentes aqui. Mateus (FW, 559), Marcos (FW, 564), Lucas (FW, 564) e João

³⁵ “Joyce parece ver essa exposição ‘realista’ não como uma maneira de fato básica de ver o mundo, aceita inconscientemente pela maioria das pessoas, mas, ironicamente, como apenas mais um modo de percepção entre muitos. O retorno da inelutável modalidade da visão e do som, iluminada pela claridade do amanhecer, é para ele uma apresentação artística arbitrária.”

³⁶ “Uma assim unida família patermater já não existe no papel nem fora del.”

³⁷ “E já que falamos amnasnaticamente [...]”

(FW, 590). Eles nos guiam, com menos objetividade do que as visitas guiadas por Kate: “*Do you not must go somewhere in the present?*” (FW, 570.26)³⁸.

Pai e mãe saem do quarto como se saíssem de cena por completo, para que as crianças cresçam e percorram seu caminho. A passagem do tempo é sempre dolorosa, especialmente quando se está alcançando o fim, mas a visão do todo, em última instância, é fonte também de alegria. A melodia das frases finais sugere o movimento cíclico de repetição e volta ao mesmo ponto, com a reverberação de rimas.

How johnny! Finest view from horizon. Tableau final. Two me see. Male and female unmask we hem. Begum by gunne! Who now broothes oldbrawn. Dawn! The nape of his nameshielder’s scalp. Halp! After having drummed all he dun. Hun! Worked out to an inch of his core. More! Ring down. (FW, 590.23-27)³⁹

A alegria de “*How Johnny!*” (que reúne tanto o pai de Joyce quanto o quarto apóstolo) se assemelha a *how jolly*. O encerramento do capítulo se dá com “*Tiers, tiers and tiers. Rounds*” (FW, 590.30)⁴⁰, misturando lágrimas (*tears*) a anos (*years*) na continuidade dos ciclos.

³⁸ “Querer tu não devias ir pralgueres agora?”

³⁹ “Comoé, Joãozinho? A melhor perspectiva do horizonte. Quadro final. Dó-mi-si. Macho e fêmea sem fez o fez. Enfim o fim! Quem agora revém em brotos. Arrebol! A nuca do escalpo de seu escudo. Socorro! Depois de renovar em sonho tudo que fez. Hein! Obrado até as unhas do cuore. Ancora. Abaixem a cor tina. Enquanto a rainha, a abelha que ele cornucopiou baixa beatitudes para sentir as paspalhices do seu palhaço, o Dia. Ribombo.”

⁴⁰ “Renques, renques e renques. Retorno.”

III.2. A constituição do tempo literário e o destino da narrativa

Toda narrativa literária tem um destino que se realiza na obra, não sendo esse destino, contudo, o ponto final ao qual tudo se dirige, nem sendo um ponto no qual tudo se conclui. O que se chamará aqui de destino não é um ponto definido; ao contrário, é o aspecto essencial em que os principais aspectos da narrativa convergem para então criar feixes de significação (estes, parte de um aspecto correlacionado a ser explicado mais à frente). O cumprimento do destino não é conseguir acabamento nem fechamento para uma obra (aberta); ao contrário, trata-se da visitação do inacabamento da obra, da percepção desse inacabamento por uma leitora, por meio do contato com o objeto artístico. Uma obra literária tanto pode conter uma estrutura linear de narrativa e se enquadrar como um tanto mais “tradicional” quanto pode ser *plotless*, carecer de narrativa explicitada, ter uma estrutura tortuosa, caotizada, estruturada de forma a esconder uma narrativa implícita; não importa qual seja o caso, de uma obra tradicional a uma obra radical, sempre haverá um destino a se cumprir, idealizado por quem a escreveu e realizado a cada leitura supostamente concluída.

“Supostamente” porque, em verdade, nenhuma leitura de fato se conclui tão somente pelo fato de que se alcançou a última palavra da última página. A pessoa que l  permanece sendo leitora mesmo quando já não está mais lendo. Toda obra literária se caracteriza pelas aberturas hermenêuticas que cria, ou pelo efeito subjetivo que remanesce com quem a leu, por mais (ou menos) variados e imprevisíveis que esses itens possam ser. Assim, o destino que se cumpre não se realiza na conclusão do ato de leitura. A conclusão do ato de leitura não encerra nem mesmo a função de quem l . A pessoa que l  ainda ocupa o lugar de uma pessoa leitora, mesmo após o término de sua atividade de leitura, não importando tampouco quanto tempo faz que esse término se deu. Isso acontece mesmo que a obra lida seja esquecida rapidamente, ou, igualmente, quando algo do que foi lido permanece sendo ruminado, ocupando insistentemente a mente leitora. Naquele primeiro caso, poder-se-ia cometer o

equivoco de concluir que, se o livro já não causa mais efeito e, portanto, já não ocupa mais a mente de quem o leu, esta pessoa deixou, por conseguinte, de ocupar o lugar de pessoa leitora. Tal lugar, porém, jamais deixa de ser ocupado. A pessoa leitora pode ter se esquecido, seja de detalhes, seja de características marcantes da obra lida. Pode se esquecer até mesmo de que a leu. A experiência de leitura aconteceu ainda assim, irremediavelmente, formando e deformando rastros. Nisso, podemos ver a atividade de leitura como qualquer outra experiência de vida de que se recorde conscientemente ou que se tenha apagado, uma experiência cuja recordação se atenua.

Como “viver é esquecer” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 23), o apagamento é inevitável; o que resta são fragmentos conectados e reconectados, à nossa revelia, de maneiras distintas, de modo que as lembranças jamais sejam estanques. Cabe fazer aqui uma analogia ao que Walter Benjamin defende quando discorre sobre historiografia e materialismo histórico: “O historicista apresenta a imagem ‘eterna’ do passado, o materialista histórico faz desse passado uma experiência única” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 25). O que Benjamin não diz, porém, é que o historicista não mais do que pretende apresentar essa imagem ‘eterna’, apenas buscando um passado congelado e passível de ser revivido por meio de seus registros. Nada disso é possível. A postura que o autor confere ao materialista é, em verdade, o que ocorre a todos nós, debruçados sobre uma tarefa historiográfica ou não. A literatura, em seu lugar de oferecer ou possibilitar uma experiência artística, é uma possibilidade de meio pelo qual se pode viver e reviver experiências únicas. Em vez de articular algo (para Benjamin, o passado; para a literatura, qualquer coisa que possa ser expressa em sua linguagem) “como de fato foi” ou é (BENJAMIN *apud* PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 25), apropriamo-nos de uma reminiscência — que, para Benjamin, é o resquício do passado lembrado em “um presente que não é transição, mas para no tempo e se imobiliza” (BENJAMIN, 1994, p. 230). Para a leitora literária, é, de certa forma, o que se dispõe à sua frente durante o ato de leitura que se faz temporalmente fugidio, não apreensível, tampouco imóvel. Apropriando-se da leitura para se comprometer com um ato de produção de significados, assume-se que não há verdade a ser procurada, nem universalismo a ser compreendido: a leitora produz significação, ao invés de uma ideia de sair à procura de significados enquanto lê, como quem sai pa-

ra colher objetos em um espaço definível e um tempo estanque homogêneo, tendendo ao infinito e sem qualquer parâmetro de sincronia.

A configuração fenomenológica de um ato de leitura evidencia o quanto este é necessário para que a existência do texto se concretize: o fenômeno, como *phenomenai*, só se torna aparente por meio do ato (de leitura, no caso) do sujeito e, portanto, a partir de uma individualidade subjetiva que age, inevitavelmente, em sua sincronicidade única com o texto, sem um repertório que coincida perfeitamente com a tradição nele impregnada (por mais noção que possa ter dela!). Na melhor e mais idealizada das hipóteses, o leitor terá toda a tradição que antecede o texto como bagagem de leitura em sua memória; mesmo assim, essa bagagem teria ênfases próprias e estaria acrescida de suas vivências pessoais e conhecimentos diversos. É adequado encaixar aqui dois trechos de Perrone-Moisés citando o escritor Ezra Pound: “NÃO conhecemos o passado em ordem cronológica [...] o que sabemos, sabemos-lo por ondas e espirais, turbilhonando a partir de nós e de nosso próprio tempo” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 31, grifo no original) e o famigerado “Literatura é novidade que permanece NOVA” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 32, grifo no original).

Quanto à consequência temporal desse ato de leitura, que se relaciona com passado, presente e projeção ao futuro, ao mesmo tempo que evoca o presente absoluto do ato de leitura, cito novamente o texto de Leyla Perrone-Moisés. Desta vez, faço a retificação de que, no que ela se preocupa com a historiografia da literatura, aqui falo do exercício de ler literatura em si, muito antes de qualquer necessidade de estabelecimento historiográfico ou museológico.

[...] os “fatos” de que a história literária se ocupa não aconteceram, como os da história, uma vez só e só no passado, mas continuam a acontecer a cada leitura nova. O velho Lanson já observava: “O objeto dos historiadores é o passado: um passado do qual só subsistem índices e restos, com a ajuda dos quais reconstitui-se sua ideia. Nosso objeto também é o passado, mas um passado que permanece: a literatura é, ao mesmo tempo, passado e presente”. As obras são objetos programados para se presentificarem indefinidamente na leitura. A história literária está portanto fadada, mais do que qualquer outra, a assumir-se como releitura do passado e requalificação do passado à luz dos valores do presente. (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 32)

Não há, portanto, fim da leitura, nem do ponto de vista teórico, nem do ponto de vista fenomenológico, assim como uma releitura jamais será uma repetição em vez de um evento distinto. Esse rompimento com a concepção temporal linear que permeia nossas vidas e pensamento significa uma cisão no que se tem por conhecimento e verdade, uma vez que não há mais a ideia cumulativa de certezas apreendidas que se somam. Uma narrativa literária cuja realização consiste em um apanhado de respostas e conclusões para a própria trama acaba por enfraquecer a realização de seu destino. Se uma obra visa trazer conclusões e respostas às questões trazidas em seu texto, mais se caracteriza como um texto dissertativo (ou algo que o valha) que se pretende literário por ser “trabalhado esteticamente” (ou não) do que se caracteriza por acumular potências linguísticas. Ter como destino trazer respostas a problemas é essencialmente antiartístico, ou *antiliterário*, por aniquilar qualquer possibilidade de criação de feixes de significação. Um texto pode trazer, apontar ou propor algum problema, fazendo com que o problema sobreviva até onde for conveniente. Um problema aparece como tal apenas até que seja solucionado, quando deixa de sê-lo. Uma narrativa que tem o mero propósito de resolver um problema se mantém viva, portanto, ou mantém o problema vivo, somente até atingir o seu destino, que trai ao resolvê-lo.

Uma narrativa que trai seu próprio destino é uma narrativa enfraquecida. Um texto de narrativa fraca trai seu destino ao trazer soluções, desfazer ambiguidades e empenhar-se em resolver os seus problemas – criados e trazidos por ela própria. Mais do que a capacidade de apontar para duas ou mais possibilidades de sentido (ambiguidade, polissemia), o texto literário instaura a impossibilidade de significados fixos; desfazê-la, portanto, é enfraquecer a própria ideia de literatura.

A potência literária se encontra especificamente em lidar com falhas da linguagem cotidiana, ambivalências, ramificações de significação, rupturas sintáticas. Esses recursos permitem que questionamentos diversos apareçam *na* linguagem, em vez de enunciados por meio dela. Por isso mesmo, o termo *antiliterário* não seria exagerado para caracterizar uma tendência dissertativa e/ou argumentativa permeando uma narrativa literária (o que não deve ser confundido, porém, com características como objetividade e clareza, que, por si sós, não determinam nada de bom ou de ruim necessariamente).

No caso de *Finnegans Wake*, tudo aquilo que se explicaria internamente, que converge no próprio texto, faz-se prisma, em uma multiplicação de efeitos. Repetições e referências internas produzem feixes de significação que nos permitem entender de outras formas o mesmo texto, mas não o explicam. Não apontam apenas para o exterior, para a necessidade hermenêutica ou efeito subjetivo que seguirão com a pessoa leitora — assim transcendendo o tempo de leitura da obra —, mas, mesmo quando apontam também para o interior do próprio texto, lançando-nos de volta, essa metalinguagem ou meta(pseudo)narrativa não serve de esclarecimento para o que se referencia. A circularidade não está presente apenas na macroestrutura, mas também na referencialidade no nível do sintagma e no nível metatextual: um termo permite muitas interpretações semânticas e, por isso, não se pode definir nem fixar um significado (e nem um enredo) sem sacrificar as outras possibilidades de significação. Assim, o tempo presente da leitura não constitui um ato unívoco de formação de significado, mas sim uma multiplicidade em sincronia.

Em seu texto “História literária e ciência da literatura” (1931), Walter Benjamin critica o monstro da “estética escolar” com seu falso universalismo e com a compreensão de história cultural a partir de um movimento progressivo de acumulação. Como destaca Jeanne-Marie Gagnebin, “Benjamin não recusa uma contextualização mais ampla do tempo no qual as obras estão inseridas” (GAGNEBIN, 2004, p. 145). Sua reflexão está calcada na desconfiança de que seja suficiente contextualizar o tempo de uma obra para lê-la, sem lembrar que esse tempo está necessariamente em confronto com o presente de quem a lê. Gagnebin continua a explicar a crítica de Benjamin citando que “essa contextualização, comum tanto ao método do historicismo clássico [...] como ao marxismo trivial não é suficiente para aquilo que ele chama de ‘índice histórico’ das imagens e das obras” (GAGNEBIN, 2004, p. 145). Se um contexto histórico deve ser construído, deve ser “menos uma descrição erudita e muito mais uma confrontação entre presente e passado” (GAGNEBIN, 2004, p. 145).

A visão criticada por Benjamin parte, fundamentalmente, de uma concepção do tempo. Nesse entendimento da história cultural, interpreta-se passado, presente e futuro como três frações de um *continuum*. Nada as diferenciaria essencialmente, exceto pela ordem sequencial. O que Benjamin sublinha, ao invés disso, é que passado e presente estão sempre em tensão, por sua

disjunção inerente. Dessa forma, uma leitura não deve tentar apagar essa tensão, mas assumi-la e confrontá-la. Tal confronto se define na busca pela atualidade plena da obra, pela busca do “vir a ser ato (*Akt*) de uma potência”, em oposição à presentificação rasa de um inventário cultural.

Com *Finnegans wake*, Joyce foi capaz de escrever uma obra que nos insere, como leitoras, nessa tensão, em pelo menos dois níveis. No primeiro deles, estão as ironias em relação ao discurso histórico do tipo meramente acumulador e à pretensão de buscar a memória tal como foi. Não há certezas, porém, quando versões são desmentidas e distorcidas, com “*tales within tales*” (FW, 522.5)⁴¹. Um dos poucos momentos em que alguém parece até mesmo admitir que não tem, em sua fala, qualquer compromisso com a verdade é em 3/III. Shaun é contundentemente acusado pelos quatro narradores de mentir: “*Impassable tissue of improbable liyers!*” (FW, 499.19)⁴². Responde que contém, há séculos, pecados enterrados dentro de si, como segredos guardados em túmulo: “*buried ofsins insince insensed insidesofme*” (FW, 499.25-26)⁴³. Por sua característica onírica, *Wake* poderia ser composto por pensamentos enterrados no fundo do inconsciente, mas não há com o que se iludir: nada nos é exposto à luz do dia.

Em um segundo nível, temos a tecedura textual de *Finnegans wake*, que opera contra uma presentificação e engendra tensão entre modalidades temporais. Não havendo linhas narrativas confiáveis (isto é, com instâncias narrativas fixas) e havendo multiplicação de espaços-tempos, deparamo-nos com um texto que nos nega a confortável possibilidade de trazê-lo para ocupar um presente.

O absoluto presente do ato de leitura não é um presente puro, pois se contamina pelo passado e se projeta ao futuro. “*If there is a future in every past that is present Quis est qui non novit quinnigan and qui quae quot at Quinnigan’s Quake!*” (FW, 496.35-497.1)⁴⁴. As duas últimas frases comportam uma brincadeira com os nomes Finnegan e *Finnegan’s wake* (nesse caso, com apóstrofo) deformados para se transformarem (ou transformarem sua aparên-

⁴¹ “[...] estórias revestem estórias [...]”

⁴² “Impassível trama de improváveis monstros!”

⁴³ “[...] sepulto d’insistente, insensato, inseridemim.”

⁴⁴ “Se há um futuro em todo passado, é o presente. *Quis est qui non novit quinnigan and Qui quae quot at Quinningan’s Quake!*”

cia) em latim. As interrogações de “quê?” e “quem?” questionam quem conhece, de maneira que “novit” funciona como *know* — conhecimento e novidade se relacionam intrinsecamente, nem que seja de forma inversamente proporcional. Nesse momento do capítulo 3/III, as espécies de inquisidores com quem nos deparamos interrogando Shaun (Yawn) parecem interrogar HCE. O pai evocado *através* da presença do filho une passado, presente e futuro em um mesmo fluxo, um mesmo presente em movimento: trazer ou remeter ao ascendente acaba por remeter também, tacitamente, à existência de descendentes e, portanto, à continuidade e a tempos vindouros.

A segunda das duas concepções benjaminianas de atualidade (*Aktualität*), ao contrário daquela que se traduz como presentificação de um passado (*Vergegenwärtigung*), corresponde ao que Joyce desenvolveu. Assim, o método que Benjamin considerou mais profícuo para a leitura de obras do passado parece ser a leitura inerente à obra final de Joyce, impondo-se como a leitura proposta por *Finnegans wake*. Apesar do que Benjamin descreve e recomenda, seria fadada ao fracasso a tentativa de leitura criticada pelo teórico alemão para ler *Finnegans wake*. Como presentificar uma obra que, quando lida, evidencia o tempo todo a tensão entre passado e presente e as mazelas de se confiar em inventários da memória?

A isso se relaciona a circularidade estrutural do texto de *Finnegans wake*, que está calcada, mais profundamente, para além do famigerado nível do livro-que-começa-com-minúscula, na impossibilidade de manutenção ou fixação de um presente. A estrutura circular evidencia a impossibilidade de se presentificar o texto, de (re)tomá-lo de seu passado como ele é, pois o fim da leitura conduz ao reinício. A forçosa continuidade da leitura, sugerida pela circularidade, enfatiza que jamais se possa repetir a mesma leitura, já antes executada, do mesmo texto. Não se pode reler, considerando a releitura como a maneira de perpassar de novo o mesmo texto, repetir no tempo presente a leitura anteriormente executada; lê-se uma *outra vez*, de modo que “outra” seja o termo mais importante. Essa releitura é já um acesso totalmente outro ao texto, subordinado ao presente da nova leitura mais do que a um passado a ser trazido. Não há como recuperar integralmente uma leitura anterior.

Podemos complementar essa observação com o que diz Walter Benjamin a respeito de Freud e de Proust. Como também é citado por Gagnebin,

Benjamin considera ambos como exemplos de “modelos de uma outra relação com a memória: a temporalidade do passado não se reduz mais ao espaço indiferente de uma anterioridade que precede o presente”, uma vez que, afinal, momentos passados e “momentos imprevisíveis do presente, justamente porque são separados, portanto distantes, interpelam-se mutuamente numa imagem mnêmica que cria uma nova intensidade temporal” (GAGNEBIN, 2004, p. 147-148).

Engendra-se, assim, uma atualidade irruptiva, como aquela que Bertold Brecht teria preferido — e não Georg Lukács, a quem refutou no debate sobre o expressionismo. Lukács defendia a nada criativa retomada da herança clássica, enquanto Brecht propunha a ênfase no presente, não na — um tanto ingênua e pouco revolucionária — retomada simples de um passado ideal. Seria mais profícuo, nas palavras de Brecht em seu ensaio refutando Lukács, o novo ruim ao bom antigo (BRECHT *apud* GAGNEBIN, 2004, p. 150). Quando se enfatiza a releitura sempre renovadora, sempre se desdobrando em uma outra leitura inteiramente nova, como faz a circularidade de *Finnegans wake*, também se prioriza essa ideia.

A estrutura circular macroscópica de *Finnegans wake* não deve ser negligenciada ou tomada como um artifício banal. Se *Wake* for uma obra escrita em circularidade e, por isso, uma obra escrita para ser lida em circularidade, outras perguntas surgem em consequência dessa aparentemente simples afirmação. O destino do texto seria, então, no caso de *Wake*, apenas autorreferente, tendo como destino a renovação do próprio texto? Propondo a mesma questão de outra forma: seria a realização do destino da obra, nesse caso, o mecanismo de trazer o leitor para a releitura *ad eternum*, traindo a própria ideia de destino como ponto de chegada?

Perturbação do tempo da leitura

James Joyce escreveu *Finnegans wake* tendo a língua inglesa como base, assim como tudo o que escrevera. O engenho de formação de palavras, afinal, é unicamente o da morfologia anglófona. A sintaxe também é inglesa, por mais que seja dificultada em trechos com orações incompletas (como ve-

remos em exemplos mais adiante), eventualmente tendendo à agramaticalidade de flexibilizações anarquizadoras, por comprometerem regras básicas de parametrização do idioma.

Um ponto que diferencia *Finnegans wake* do restante de sua obra, entretanto, é a presença de neologismos translinguísticos. Não é um uso eventual de termos criados, nem a mistura de idiomas é meramente ocasional. Ao contrário, trata-se efetivamente do mecanismo essencial de escrita para que o texto funcione, para que seja o que é. O texto poderia abranger diferentes idiomas e ainda assim ambicionar clareza em seu resultado final. Em uma breve comparação entre Joyce e Dante, discorrendo a respeito da abordagem estilística joyciana para a pluralidade linguística, Umberto Eco diz:

Pode-se aceitar, como acontece com Dante, a positiva pluralidade das línguas, mas uma língua perfeita deveria ser clara e evidente, não labiríntica. Ao contrário, o projeto de Joyce, na medida em que se afasta progressivamente de sua primeira estética tomista para aproximar-se da visão do mundo expressa em *Finnegans wake*, parece ser o de superar o caos pós-babélico, não recusando-o, mas aceitando-o como única possibilidade. Joyce nunca quis se colocar diante ou além da Torre, ele quis viver *dentro* dela. (ECO, 2011a, p. 94)

Viver *dentro* da Torre de Babel, na metáfora de Eco, significa deixar que a linguagem seja acometida, invadida pela pluralidade linguística, ao contrário de tentar domesticar e purificar idiomas e idioletos. O atravessamento do texto de *Finnegans wake* por múltiplos idiomas serve ao propósito temporal sobre o qual discorro. A mescla de línguas perturba a leitura, ao apontar para uma diversidade de signos. Tem-se como consequência a impossibilidade de situar a leitora nem quanto ao espaço, nem quanto ao tempo, quando o texto contém mais de uma possibilidade coexistente.

O fato de que a leitura pode se dar por duas diferentes rotas cognitivas, como veremos a seguir, auxilia nossa compreensão do diferencial do ato de leitura de *Finnegans wake*. O ato de leitura, por mais imediatista que possa ser, acaba por resultar em diferentes possibilidades a serem compreendidas separadamente. A apreensão do sentido de uma palavra pode se dar instantaneamente, quando a reconhecemos; em *Finnegans wake*, esse pretense instante é sempre prolongado.

É o desempenho prismático concedido à linguagem, com a diversidade de significados coexistentes, que sequestra a possibilidade de uma presentificação dos significados. A leitura é constantemente travada por essa multiplicidade em vez de seguir fluindo, em andamento linear e evolutivo, rumo ao fim do livro. O caráter essencialmente presente da decodificação de textos — decodifica-se à medida que se depara com o código — acaba por se desmantelar ao identificamos ramificações de sentido simultâneos.

De certa forma, a compreensão dos inúmeros sentidos possíveis relacionados àquilo que se decodifica pode parecer uma espécie de prototradução espontânea, em termos de exercício cognitivo analítico. Sabemos que texto algum é plenamente traduzível e, igualmente, texto algum (se passível de decodificação) é absolutamente intraduzível. Em literatura, as causas dessa assimetria podem ser, evidentemente, mais intrincadas. Os inúmeros graus de traduzibilidade variam não apenas com o texto em si e sua complexidade intrínseca, mas também de acordo com os idiomas relacionados ao ato tradutório em questão e, é claro, com as diversas intenções de tradução possíveis.

Os diferentes graus de traduzibilidade, portanto, não são e nem precisam ser mensuráveis. Reconhecê-los é importante apenas para estabelecer as premissas de que a dificuldade da tradução é intrínseca ao ato e de que dificilmente essa dificuldade é previsível. Os enigmas tradutórios são sensíveis a variações que incluem registros formais ou informais, aspectos diacrônicos, variações regionais, idioletos. Até certo ponto, o mesmo vale para a leitura que intenta buscar e decompor os diferentes sentidos sintetizados no texto escrito.

O texto de *Finnegans wake*, apesar de urdido em evidente base linguística anglófona (sintaticamente, morfológicamente e foneticamente, com ênfase no sotaque do inglês falado na Irlanda no começo do século XX), comporta frações diversas de dezenas de idiomas. Se trazemos como princípio o fato de que será turva (em alguma medida) toda e qualquer tentativa de espelhamento de um texto em relação à sua tradução, é preciso observar que o texto de *Finnegans wake* é tomado por uma condição particularmente complexa.

Considerando que a dificuldade de conter os espectros de variantes já parece assombrosa em *Ulysses*, em *Finnegans wake* temos o mesmo problema acrescido de algumas especificidades. Com diversos neologismos, a principal delas talvez seja a mistura de radicais, sufixos e fonemas de diferentes idi-

omas, ainda que as mesclas sejam feitas sempre seguindo os mecanismos morfossintáticos da língua inglesa. Ao traduzir, é preciso aportuguesar o que está escrito em inglês, trazendo o texto para a base linguística lusófona, e também buscar comportar no texto aportuguesado o que estiver em outros idiomas, mas sem retirar o caráter estrangeiro daquelas inserções (afinal, também elas já estrangeiras à língua-base, o inglês). Os obstáculos impelem à tradutora um texto em que a maioria das palavras é potencialmente desafiadora. Essa dificuldade traz algum incentivo à liberdade, na medida em que abre espaço à criação.

Dessa observação, deduz-se que haja algo de intraduzível no texto de *Finnegans wake*; para evitar, contudo, o extremo, lembrando os graus de traduzibilidade, proponho chamar tal intraduzibilidade de *opacidade*. A analogia que faço com a adoção desse termo se refere ao grau de transparência ou de opacidade que um idioma tem em sua pronúncia com relação à sua forma escrita correspondente.

As pesquisadoras Susanne R. Borgwaldt, Frauke M. Hellwit e Annette M. B. De Groot (2005) publicaram artigo com a análise da ortografia do holandês, do italiano, do português, do húngaro, do francês, do inglês e do alemão, no que diz respeito à consistência entre os padrões de escrita e os fonemas. Determinaram, assim, valores de entropia que indicam a proporção de correspondência entre fonemas e letras, de maneira que a entropia mínima é a correspondência de um para um. O português analisado na pesquisa foi o brasileiro, cujo valor de entropia é menor que o do português europeu, por exemplo. Quanto menor a entropia, mais se tem transparência na relação entre letras e fonemas; quanto maior, mais opacidade.

A previsibilidade da correspondência entre fonemas e suas representações gráficas pode variar, em um mesmo idioma, quando se trata de vogal ou de consoante. Dentre os sete idiomas analisados na pesquisa, de forma geral, os de menor entropia são italiano, húngaro e português do Brasil. Por outro lado, a língua inglesa é consideravelmente mais opaca, isto é, com alto valor entrópico, de maneira que diferentes correspondências letra-fonema sejam possíveis. Como as três autoras explicam em seu artigo (tradução minha):

Ortografias alfabéticas, apesar de geralmente baseadas no princípio de correspondência letra-fonema, desviam desse princípio em graus variáveis. Línguas com uma ortografia transparente (ou rasa), como o italiano (Maraschio, 1993), têm correspondências ortografia-som consideravelmente previsíveis. Em ortografias opacas, como é encontrado no inglês (e.g. Carney, 1994), as correspondências ortografia-som são frequentemente muito ambíguas. (BORGWALDT; HELLWIG; DE GROOT, 2005)

O inglês, ao contrário, sendo um idioma de alta opacidade, apresenta uma relação de correspondências muito distinta: são 40 fonemas e 1.120 grafemas. Para se ter uma ideia da distância entre esses idiomas, o francês, também considerado um idioma de ortografia mais opaca do que transparente, tem 35 fonemas, todos eles representados em 130 grafemas (SPRENGER-CHAROLLES; COLÉ; SERNICLAES, 2006)⁴⁵.

A língua inglesa é, portanto, por si só, uma língua de alto valor entrópico, isto é, de ortografia extremamente opaca em relação à fala. Isso implica um aprendizado possivelmente mais difícil e mais lento da leitura e da escrita nesse idioma, em comparação com outros idiomas de valor entrópico mais baixo. A partir dessa perspectiva, podemos compreender o quanto se mostraria complexa qualquer tentativa de determinar o grau de entropia e a correspondência grafemas-fonemas do inglês absolutamente peculiar de *Finnegans wake*, em que diversos outros idiomas se imiscuem. Considerando que essa mistura não é regular, estabelecer o grau de opacidade da enunciação do texto de *Wake* se faz impossível. O que nos interessa é observar que a língua basilar do texto joyciano já permite ambiguidades de leitura, o que amplia as possibilidades de sobreposição de referências a diferentes signos linguísticos.

O alto grau de entropia é proporcional à diminuição do uso da rota fonológica, uma vez que o reconhecimento visual da palavra se dificulta. Assim, na leitura de textos em língua inglesa, é mais comum que se percorra a rota lexical do que a fonológica, e isso frequentemente se dá por meio do chamado efeito de vizinhança. Como define Magda Soares, “Entende-se por efeito de vizinhança a influência que exercem, sobre a leitura ou escrita de uma palavra, palavras semelhantes arquivadas no léxico mental, denominadas vizinhos or-

⁴⁵ Para efeito de comparação, um exemplo de idioma que funciona com grau zero de entropia é o finlandês, em que as correspondências são isomórficas: há 23 fonemas e 23 grafemas. A ortografia transparente é livre de ambiguidades, de maneira que o aprendizado da leitura se dá com muito mais facilidade com representações gráficas de som sempre regulares.

tográficos” (SOARES, 2018, p. 270). Segundo a pesquisadora, “são numerosas as pesquisas sobre o *efeito de vizinhança* na leitura e escrita da ortografia opaca do inglês” e, por outro lado, poucas as pesquisas sobre o mesmo efeito “na ortografia relativamente transparente do português brasileiro” (SOARES, 2018, p. 271).

O efeito de vizinhança na leitura não implica maior incidência de erros. Ehri (2014) afirma que o mecanismo de leitura por analogia “envolve encontrar na memória a ortografia de uma palavra conhecida e ajustar sua pronúncia para corresponder a letras da palavra desconhecida (por exemplo, ler *thump* por analogia com *jump*)” (EHRI *apud* SOARES, 2018, p. 271). O fato de que esse mecanismo é mais comum na leitura de textos em inglês do que em português se soma ao mecanismo de criação de neologismos engendrado por Joyce em *Finnegans wake*.

Constantemente, ao ler *Wake*, é preciso ativar o dito efeito de vizinhança e buscar na própria memória — algo que fazemos instintivamente — o que quer que se pareça com a palavra com a qual se depara na página⁴⁶. A leitora ideal (e inexistente) do texto seria, de fato, alguém com as mesmas referências de Joyce e mesmo léxico, para prontamente executar a rota lexical de leitura. Evidentemente, consultas ao material reunido a respeito de *Finnegans wake* se fazem extremamente úteis, ainda que nada ajude a alcançar “leitura ideal” alguma.

Tomemos uma palavra como Earwicker como exemplo. Um dos nomes de HCE, talvez o mais comum, contém o alemão *Wecker* (“despertador”) ou, como registrou Helmut Bonheim, *Ihr Wecker*, “seu despertador” (BONHEIM, 1967, p. 8). Contém ainda o antigo nome próprio inglês Erewaker, que, por sua vez, tem origem no sueco antigo Erik e no norueguês antigo Eirikr, podendo ser pronunciado como Erriker. Podemos pronunciar o w como /v/ ou como /u/, assim como o “er” com retroflexo /ɹ/ ou não, com /ɛ/ ou /ə/, aberto ou fechado, e assim por diante, de acordo com a base linguística que escolhermos (e a partir, é claro, do que nos é oferecido em cada termo). Uma gama de possibilidades é

⁴⁶ Por esse motivo, ter algum conhecimento de vocabulário em mais de um idioma (prioritariamente italiano, alemão, francês e, claro, acima de tudo em inglês) e conhecer a etimologia de certas palavras certamente ajuda, ainda que não seja imprescindível — havendo disposição para pesquisa.

aberta para cada trecho, a depender das línguas referenciadas e das quais partimos.

Muitas vezes, a identificação de signos linguísticos sobrepostos é subentendida pela morfossintaxe ou por uma sonoridade análoga, não necessariamente grafando os fonemas das possíveis outras palavras a que se possa remeter. Tomemos a oração “*who will somewherise*” (FW, 602.7). No termo “*somewherise*”, tem-se *somewhere* (algum lugar) e *rise* (emergir, ascender) sugeridos na grafia, mas também o verbo *summarise* (resumir, sumarizar), sugerido foneticamente graças ao *rise* encaixado em *where* (onde), obrigando-nos a pronunciar o neologismo com a terminação –ise [aɪz]⁴⁷. Donald Schüler optou por adicioná-lo à sua tradução: a referida oração foi escrita pelo tradutor como “que há de sumarizar”.

Observando a oração, nota-se igualmente a adequação da análise *somewhere* + *rise*. Sem o verbo *summarise*, *rise* teria de ser o verbo principal na locução iniciada por *will* na referida oração, que resultaria na leitura *who will somewhere rise*. O parágrafo como um todo traz, no entanto, ainda mais nuances e possibilidades de leitura: “*Was that in the air about when something is to be said for it or is it someone impartial who will somewherise for the whole anyhow?*” (FW, 602.6-8)⁴⁸. O neologismo *impartial* aparece onde se esperaria a expressão *in particular*, isto é, tem-se o genérico, o “impartial” em vez de algo específico, algo em particular. A expressão “*someone impartial*” (cuja nuance é atenuada, mas persiste na tradução “alguém em particular”), nos sugere, assim, que “*somewherise*” remeta até mesmo a *somewhere else* ou ao paralelo *someone else* — ambas as referências secundárias, por deixarem lacunas na oração.

Tomemos como outro exemplo o termo “*Dayagreeing*” (FW, 607.24). Contém o substantivo “*day*” e, afinal, está amanhecendo; o verbo “*agree*”, pertinente uma vez que o casal parece ter acabado de se desculpar: “*A polog, my eng!! Excutes. Om still so sovvy*” (FW, 607.21-22)⁴⁹; o substantivo “*green*”, colorindo a paisagem que se vê pela janela do quarto com a luz da manhã, e o verbo derivado deste, “*greening*”, algo como esverdeando ou, figuradamente, reju-

⁴⁷ International phonetic alphabet (IPA).

⁴⁸ “[...] que há de sumarizar, pelo sim pelo não, o que há de articular.”

⁴⁹ “Eis escutas minhas escusas, anja! Perdão! Té tou tão triste. Tispero por ti sí sí.”

venescendo. A composição e sonoridade do termo, porém, sugerem ainda mais possibilidades:

Daydreaming [substantivo *day* + verbo no gerúndio]

Their agreement [*day* => *their*; *agreeing* => *agreement*]

They [*are*] *agreeing* [*day* => *they*; *agreeing*]

Em línguas germânicas setentrionais, *dag* é o equivalente a dia, *day* (em islandês, *dagur*), semelhante a *Tag*, do alemão. É possível vislumbrar em *dayagreeing* também a palavra *daggrýning*⁵⁰, sueco para amanhecer, assim como o dinamarquês, *daggrý* (SANDULESCU, 2012, p. 154). O termo está, portanto, conjugado com o vocábulo *schlimninging*, que aparece logo após. Este lembra *skymningen*, sueco para anoitecer (MCHUGH, 2006), e a ele se acrescentam *schlimm*, alemão para ruim ou péssimo, e *mingling*, verbo em inglês para misturar, contido na expressão em uma mera mudança na ordem das sílabas. *Green* lembra, ainda, o irlandês *grian*, sol, também enfatizado em todo o livro IV. A adição desses vocábulos à análise é profícua ainda que, em última instância, pareça-nos dispensável à leitura do texto nesse caso, por apenas ratificar o aspecto matinal que já poderia ser identificado apenas por meio do inglês.

Da mesma forma, em um trecho permeado por referências astronômicas, temos “*aginsst the dusk of skumring*” (FW, 56.7-8)⁵¹. O termo *skumring* significa crepúsculo (*dusk*) em dinamarquês e em norueguês. Junto a *dusk*, a sonoridade e a grafia de *skumring* se aproxima de *sky ring*, remetendo a anéis planetários — compostos, basicamente, por poeira interestelar, *dust rings*. A primeira parte da palavra, “*skum*”, tem a mesma origem etimológica do inglês *scum* (*skum* na forma arcaica) e, nos três idiomas, significa crosta ou, tal como escumalha ou escória, um termo ofensivo (CAPPELENS, 2015, p. 188). Significando aquilo que resta, aproxima-se de pó ou poeira.

Se a mescla de idiomas acaba por proporcionar diferentes princípios para a pronúncia dos neologismos multilíngues joycianos, determinar o valor de entropia quanto à leitura e à pronúncia de palavras pré-existentes, isto é, não

⁵⁰ A palavra intitula romance de 1902 da escritora sueca Mathilda Kruse Malling, de quem Joyce pode ter ouvido falar, mas não há evidências disso. Seu nom de plume era Stella Kleve.

⁵¹ “[...] sobre seda contra o gris do crepúsculo [...]”

inventadas por Joyce, não é necessariamente menos complexo. Muitas palavras acumulam nuances quando inseridas no (con)texto de *Finnegans wake*, frequentemente por causa da sintaxe.

O trecho “*Since ancient was our living is in possible to be*” (FW, 614.9-10)⁵² une as modalidades temporais em uma ambivalência de possível e impossível. Temos *was*, *is* e *to be*, isto é, passado e presente do verbo ser e também o seu infinitivo, que nesse caso poderia significar o futuro, um “vir a ser” — como em “*Anna was, Livia is, Plurabelle’s to be*” (FW, 215.24)⁵³. Podemos compreender a expressão *since ancient* como “desde antigamente” ou “desde muito tempo atrás”, mas também se pode considerar *since* tão somente uma conjunção que denota causa, em vez de tempo, como “desde que...”. Tendo a segunda opção em mente, se empregarmos a oração de 8/1 como paralelo para o trecho do livro IV, teremos nele três orações coordenadas: *ancient was* (o antigo já foi), *our living is* (o gerúndio é, pois nossa vivência em curso é o presente) e *impossible to be* (impossível é o futuro) ou *and possible to be* (possível é o vir a ser).

Também é possível que o verbo *to be* no presente se una ao termo antecedente na enunciação da frase, transformando *living* em plural, *livings*. Outra possibilidade é a de ver apenas duas orações principais, se *our living* for sujeito do verbo *to be* no presente (*is*), formando algo como (acrescentando uma vírgula): *Since ancient was, our living is in possible to be*. O complemento pode ser simplesmente *impossible to be* ou até mesmo *in possible to be*, precisamente como está grafado — nesse caso, uma estrutura de invenção linguística que apontaria para algo como “no possível”, “em [situação de algo] possível”.

Em seu texto “*Finnegans wake* e as coisas como são (Paulo: *per speculum in aenigmate*)”, Caetano Galindo ratifica essa dinâmica da sobreposição de sentidos em *Finnegans wake*. A combinação de idiomas é executada por Joyce propositadamente. “É mesmo a deformação do texto na página (ele, em sua forma impressa, não é plenamente reconhecível como pertencente sequer a esta ou aquela língua, que dirá a este ou aquele item lexical) serve a este propósito” (GALINDO, 2008, p. 5). A respeito do curto e profícuo trecho “*Sanglori-*

⁵² “Desde sempre foi nosso viver e está no possível de ser.”

⁵³ “Ana foi, Lívia é, Plurabelle será.”

ans, save”, assevera a simultaneidade de sentidos presente no trecho e, para todos os efeitos, em toda a obra.

Tudo, definitivamente, ao mesmo tempo. Qualquer tentativa, ou necessidade, de encontrar entre essas leituras uma hierarquização de preferências será sempre uma tentativa (e muito mais uma necessidade) de cada leitor em cada momento histórico, mais ou menos belicista, por exemplo. Para a economia geral do texto o que importa é que todas as leituras sejam igualmente possíveis. (GALINDO, 2008, p. 5)

Evidentemente, essa investigação de correspondência entre grafemas e fonemas não constitui o escopo desta pesquisa, mas sua observância é adequada para mais uma vez ilustrar a multiplicidade de opções que são abertas com o texto e suas misturas linguísticas — já a começar por sua decodificação no nível mais primário, aquém da construção de sentido. Essa dificuldade primordial faz da leitora, em muitos momentos, uma quase novata, em processo de alfabetização, na leitura da língua de *Finnegans wake*. A opacidade do texto trava a fluidez que ocasionalmente ele assume e, em uma primeira leitura, principalmente, mas não apenas, a leitura pede uma tradução. Inevitavelmente, lê-se traduzindo. O texto nos força a uma velocidade mais lenta de leitura, impede-nos de ler de maneira mais automatizada e confortável e nos impele a realizar pausas.

Uma condição de gagueira imprevisível passa a constituir o ato de leitura — como a voz gaga própria de Humphrey/HCE, mas gerada pelas pausas de nosso ato de leitura. Até mesmo a nossa identidade de leitora é, assim, desafiada. Além de nos depararmos com personagens sem identidade estável, nós mesmas nos emaranhamos com o que lemos, na necessidade de *close reading* que se impõe. O texto de *Finnegans wake* nos obriga a nos formarmos como leitoras, aprendendo a ler esse tipo de texto que não sabemos precisamente como decodificar; obriga-nos a fundar toda uma nova maneira de ler, especificamente despertada por esse texto e nenhum outro.

Poder-se-ia dizer, certamente, que todo e qualquer ato de leitura tem seu ritmo próprio, mas o texto de *Finnegans wake* destoa particularmente. Isso ocorre graças à multiplicidade de possíveis entendimentos condensados no texto, o que torna sua leitura uma atividade intensa e imensamente variável. A peculiaridade apresentada pelo texto de *Finnegans wake* se dá, antes de tudo,

por causa da dificuldade inicialmente apresentada à consciência fonológica. É apropriado apontar, aqui, que a leitura é uma atividade considerada tão ou mais complexa do que a de escrever por muitos estudiosos, apesar de comumente se pensar o contrário. Segundo, por exemplo, Ferreiro e Teberosky (1986 *apud* SOARES, 2018), conceituar a atividade da leitura é muito mais complexo do que compreender a escrita, mesmo que esta suponha a primeira. Como diz Ferreiro em outra publicação citada:

A atividade de escrever tem um resultado observável: uma superfície na qual se escreve é transformada [...] as marcas que disso resultam são permanentes, exceto se uma outra ação as destrua. Ao contrário, a atividade de ler não dá resultado: ela não introduz nenhuma modificação ao objeto que acaba de ser lido. (FERREIRO, 1990, pp. 25-26)

Ferreiro descreve o “ato resultativo” da escrita. Essa atividade se define pela produção de “um objeto específico que transcende os limites temporais do ato e, por essa razão, permite confrontos que a leitura não permite” (FERREIRO, 1992, p. 75 *apud* SOARES, 2018, p. 63). Por culminar em algo observável, uma espécie de privilégio acaba por ser atribuído à escrita, que é enfoque primordial, também, no âmbito dos estudos de psicogênese da leitura, da escrita e da alfabetização. Tudo isso dificulta o aperfeiçoamento da capacidade de leitura, inclusive na fase adulta. Por sua complexidade, *Finnegans wake* é desafiador e nos obriga a reaprender a ler.

III.3. Reminiscência: tempo tornado ficção

O que pretendo alcançar aqui é o ponto fundamental de que *todas* as questões estruturais em *Finnegans Wake* ou se explicam por sua concepção de temporalidade ou se relacionam a ela. Se em *A Portrait of the Artist as a Young Man* Joyce já havia explicitado sua visão a respeito da temporalidade, o *Wake* é a apoteose da demonstração linguística de suas conjecturas a respeito do tema, tornando-o mais do que um teórico, como também um esteta do tempo. O primeiro a notar e a explicitar essa relação já desde as obras anteriores de Joyce, sem receio até mesmo de dizer que Joyce tinha, de fato, uma teoria própria, foi Edmund Lloyd Epstein, em seu *A Guide Through Finnegans Wake*.

At the very beginning of his novelistic career, in his essay A Portrait of the Artist, Joyce described the past as a "fluid succession of presents", in the form of gifts, that the Goddess of Life, Anna Livia, gives to her 111 children from her mailbag (FW, 209.10-212.19). Since the Wake is Anna Livia's letter to the Lord and the world about her husband, the Wake could be seen as a "fluid succession of presents", or gifts. The temporal flow of the Wake — in Books II and III and part of Book IV — gives to the reader this flow of gifts. (EPSTEIN, 2009, p. 7)⁵⁴

Epstein amarra essa explicação à sua visão de que o *Finnegans Wake* é a carta de Anna Livia. Aquilo que não aponta, porém, é que Joyce faz algo muito mais complexo do que uma fluidez temporal em sucessão de presentes (com a língua portuguesa felizmente permitindo, aqui, a junção de *present* e *gift*). Tomás de Aquino e Giambattista Vico foram fontes de inspiração que certamente influenciaram a sua visão a respeito do tempo. Por outro lado, não houve uma mera incorporação das ideias de Aquino e de Vico, mas uma afetação de suas ideias pelas do pensador canonizado e pelas viconianas. Como

⁵⁴ “Bem no início de sua carreira de romancista, em seu ensaio *Retrato do Artista*, Joyce descreveu o passado como uma “sucessão fluida de presentes”, na forma de dádivas como as que a Deusa da Vida, Anna Livia, dá a seus 111 filhos de sua bolsa-carteiro (FW, 209.10-212.19). Uma vez que o *Wake* é a carta de Anna Livia ao Senhor e ao mundo sobre seu marido, o *Wake* poderia ser visto como uma “fluída sucessão de presentes”, ou dádivas. O fluir temporal do *Wake* — nos Livros II e III e em parte do Livro IV — presenteia o leitor com esse fluir de dádivas.”

disse Joyce certa vez, sua imaginação era estimulada lendo Vico, de forma que não era lendo Freud ou filosofia grega⁵⁵.

James Joyce muito provavelmente não pretendia dissertar a respeito de uma teoria abstrata do tempo em termos científicos, já que escreveu literatura. Ainda assim, empregou uma verdadeira exposição de ideias sobre o tempo em sua escrita — ou sua obra foi gerada a partir delas e, em qualquer caso, sua teorização a respeito do tempo está presente como algo inicialmente temático, em *Dubliners* e em *A Portrait*, depois estruturante, em *Ulysses* e em *Finnegans Wake*.

Em *Ulysses*, já temos o tempo como mais do que mera marcação dos fatos; contudo, mais relevante do que isso, como um conceito relativizável, especialmente no episódio “Circe”. Entre tempo cronológico e tempo psicológico, de quem é a mente e quem narra? Leopold Bloom imagina e devaneia enquanto também interage? Seria o tempo onírico uma categoria diferente do psicológico que se dá na mente acordada, no *daydreaming*?

Em *Finnegans wake*, destaca-se a categoria do *ricorso*, o retorno de Giambattista Vico após as três Idades — dos Deuses, dos Heróis e dos Homens. É a quarta fase, que leva da terceira à primeira para que se repitam as mesmas sucessões. Quando o *ricorso* é incluído nessa sucessão de eras, há a modificação crucial de que não mais podemos seguir a ideia de uma infinita sequência de presentes em evolução, pois, em algum momento (ou mais de um, ou infinitamente mais e mais momentos), há de haver o retorno — há de acontecer uma curva, uma dobra do tempo.

O estrato temporal macroscópico de *Finnegans Wake* se caracterizaria, em princípio, por dois tipos de movimentos antagônicos conciliados no texto. O primeiro seria o movimento linear, da sucessão de presentes, caracterizado por fluidez narrativa, comum à dramatização e oposto às descrições pontuais, que operam em uma espécie de congelamento do tempo. O outro, o movimento retroativo, que fragmenta e interrompe; a dobra temporal que contamina a fluidez contínua. Nos momentos em que a narrativa parece atingir uma linearidade, ela é fragmentada, não havendo desenrolar narrativo, como na sucessão

⁵⁵ ELLMANN, 1989, p. 695.

de historietas do capítulo 1/1, nas digressões narrativas que permeiam a genealogia de HCE, no uso de fábulas e parábolas por Shaun e assim por diante.

Além do movimento de interrupção que leva a outros espaços-tempos, há ainda a multiplicidade em sincronia que Joyce atingiu com o texto de *Wake*. A multiplicidade consiste nas sobreposições de camadas de signos linguísticos, de maneira que o texto tenha a capacidade de remeter a mais de um espaço e tempo e, assim, travar qualquer linearidade evolutiva pura e simples. Introduzindo sua edição de *Scribbledehobble* (publicação em livro das transcrições de um caderno de Joyce assim nomeado), O autor Thomas E. Connolly comenta o método das tessituras de *Finnegans wake* lançando mão de uma fecunda analogia:

Now his method resembled that of an expert Japanese lacquerer who begins with a basic coat and then, layer upon layer, builds up his medium so that the final product is a highly polished surface that reveals a warm and rich depth down to the basic wood. (CONNOLLY, 1961, pp. xvi-xvii)⁵⁶

Essas camadas repetidamente acrescentadas alteram o todo, uma vez que não consistem apenas em adições suplementares, mas implicam total modificação das camadas anteriores. No caso da criação textual, o que poderia aparentar simplesmente um texto que fala em rodeios está mais próximo de uma sequência de narrativas fragmentadas acrescentadas de uma série de complicações, em composição distinta da linear e da circular. Quando se tem uma linearidade à qual se acrescentam desvios — recursos diversos que tão bem conhecemos, como a execução de *flashbacks*, narrar *in media res* etc. —, tem-se uma linearidade que pode ser extraída, até certo ponto, sem perdas, ao menos de dados (certamente haveria perda quanto ao efeito estético do texto). Isso significa que os desvios poderiam, nesse caso, ser excluídos ou isolados da narrativa em si, como que corrigindo a sequência temporal de volta a uma linearidade ideal. Essa sequência linear é o que a leitora mentalmente construirá no exercício de leitura, compreendendo a temporalidade do texto e organi-

⁵⁶ “Seu método se assemelhava ao de um mestre em verniz japonês que começa por um revestimento básico e depois, camada sobre camada, constrói seu meio até que o produto final se torne uma superfície perfeitamente polida, que revele uma calorosa e rica profundidade até a madeira básica.”

zando cognitivamente e separando o que é passado e o que é presente da narrativa.

No caso de *Finnegans wake*, todavia, não é possível destilar um conteúdo nem isolar os complicadores acrescentados à forma do texto. Não há conteúdo linear subjacente a ser encontrado, nem há como glosar ou parafrasear o texto de *Wake*. Joyce não concebeu um conteúdo claro para depois desvirtuá-lo por meio da sintaxe e encobri-lo com estruturas morfológicas de outros idiomas. Muito mais próximo da lírica, o texto de *Finnegans wake* pode ser entendido, nesse aspecto, como um poema: é um contrassenso tentar explicar “o que acontece”, assim como afirmar do que se trata jamais pode ser equivalente a simplesmente lê-lo.

Como os guias de *Finnegans wake* comprovam, é possível extrair algum conteúdo pretensamente narrativo — mas é preciso dizer que eles constituem nada além de fragmentos de uma trama simplificada. Qualquer coisa além desses fragmentos densos de possibilidades semânticas que o texto oferece será fruto de uma leitura específica que cria ou elege definições para personagens, espaço, tempo etc. A extração de um conteúdo linear pode ser feita não sem extremado reducionismo, em detrimento da obra *como ela é*. Reside exatamente aí o problema de se executar esse processo de linearização sem atentar para as consequências: ao se dedicar a destilar tudo aquilo que, dir-se-ia, “efetivamente acontece” (leia-se, separar o que se considera que compõe a trama), é sumariamente ignorado o fato de que os ditos excessos do texto modificam *essencialmente* a mesma suposta linha narrativa que se pretende apreciar e compreender de forma isolada. Deixamos de lidar com a obra como ela de fato se apresenta para lidar com uma interpretação ou com uma leitura dela.

O texto wakiano é dotado, portanto, de uma dupla potência, uma vez que cada desdobramento temporal na tessitura de *Finnegans wake* tem, no mínimo, uma dupla envergadura: lança-se para passado e futuro, tanto para trás quanto adiante no texto. A cada digressão histórica ou intrusão literária, seja em uma referência contida em um nome próprio ou neologismo, seja em digressão prolixa, a história de HCE é modificada e modifica, portanto, seu próprio destino narrativo. O que seria, a princípio, mera intertextualidade (não que intertextualidade não possa ser, por si, muito potente), constitui profunda-

mente o modus operandi do próprio texto. *Finnegans wake* se faz por meio da disseminação.

Ao mesmo tempo, essas mesmas intrusões que desviam os caminhos da ficção têm a potencialidade de trazer releituras de antigas alegorias, mitos e mesmo de fatos históricos, renovando narrativas do passado de uma tal maneira que historiografia nenhuma se prestaria a fazer. Por outro lado, o destino narrativo da família de Earwicker também é constantemente modificado por tais releituras, havendo aí uma dupla incidência de potência modificadora ou influenciadora.

Agnosticismo radical

Lendo *Finnegans wake*, somos apresentadas a Humphrey Chimpden Earwicker (essa sendo uma dentre as numerosas denominações), HCE, desde o início, por meio das analogias com arquétipos presentes em antepassados, e mais especificamente desde o capítulo 2 do livro I, a partir do qual nos aprofundamos em sua biografia. Esse desenvolvimento centrado em HCE continua até o capítulo 4 do mesmo primeiro livro e é retomado mais tarde no livro III, apesar de Shaun/Jaun/Yawn ocupar o centro de boa parte do que se desenrola. Como sabemos, Shem e Shaun são aspectos que coexistem em HCE, e se assemelham ainda mais ao patriarca à medida que atingem a idade adulta.

Por todos os capítulos, especialmente pelos mais especificamente dedicados a HCE, sucedem-se diversos testemunhos a seu respeito e a respeito do suposto pecado que cometeu no Phoenix Park. Muitíssimas versões nos são dadas e, no livro III, deparamo-nos com quatro diferentes pontos de vista para acontecimentos diversos concernentes à família Porter, que se manifestam como os quatro evangelistas, Mateus, Marcos, Lucas e João. A ideia de perspectiva pode ser sugerida até mesmo de maneira mais literal: cada um desses evangelistas/historiadores/narradores pode avistar, por exemplo, o quarto do casal HCE e ALP (ou basicamente qualquer cômodo da casa) de cada um dos quatro cantos.

É importante notar a configuração das narrativas que versam sobre o que acontece ou aconteceu, sempre dotada de intermediários. Em vez de efe-

tivamente nos aproximarmos *dele*, somos informadas *sobre* ele por parte de outrem; somente podemos conhecê-lo sob a visão de quem supostamente o viu ou o conhece e repassou suas impressões para mais pessoas, em uma mistura de diferentes impressões, quase nunca positivas. (Nem mesmo o ditado “quando Pedro fala de Paulo, sabemos mais de Pedro do que de Paulo” se aplicaria, até mesmo porque mal teríamos informações suficientes para saber quem seriam os Pedros e os Paulos — no plural! — em questão.)

A junção de muitas vozes dá o tom de julgamento e situa uma espécie de apontar de dedos, colocando-nos, muitas vezes, na difícil situação de não sabermos separar os relatos. Mais difícil ainda, conseqüentemente, seria tentar definir em quem confiar. Se já temos instabilidade desde a página 1, seguimos a leitura dos três capítulos dedicados ao esclarecimento da biografia de uma personagem, portanto, com *cada vez menos* certezas. Pouco a pouco, a cada nova perspectiva narrada que se soma à pilha de acusações diversas, menos se pode efetivamente saber.

Há efetivamente julgamento, ocorrido ou imaginado. Julgamentos visam clarificar crimes, esclarecer fatos, enquanto, no caso de *Finnegans wake*, temos tantas tentativas diferentes de esclarecimento seguidas e contraditórias que acaba por restar nada além de uma impossibilidade de conclusão.

O capítulo 3 é composto, essencialmente, por uma verborragia que não esclarece fatos, mesmo quando os detalha; ao contrário, confirma-se nossa ignorância. As tantas repetições podem dar a impressão de narrativa prolixa, mas é preciso ter em mente que, mais do que uma prolixidade linear, o capítulo inclui vozes diversas — sem necessariamente explicitar a divisão entre elas — que se atravessam, por vezes se interrompem e certamente se contradizem. Ao contrário de um coro trágico grego, em *Finnegans Wake* a multiplicidade de vozes carece de uníssono — e mesmo de consenso. Os acontecimentos são narrados inúmeras vezes e o mecanismo de repetição é usado por Joyce em seu modo mais potente: cada versão é diferente das outras todas e instaura um novo horizonte de (des)conhecimento, sempre instável, jamais monofônico ou monológico (para continuar nas metáforas bakhtinianas). Repetições, aqui, não confirmam nada, nem somente adaptam algo, mas desconstroem; agem no impossível de *recontar* um *novo* evento — um impossível que foi fixado desde a primeira página, com o termo *retaled* (com *tell, tale, re-, tailored*).

O terceiro capítulo liga-se ao segundo por começar com o mesmo tom narrativo paródico, baseado em algo entre o acadêmico e o jornalístico, em que se intenta realizar uma verdadeira investigação a respeito de HCE. O narrador, porém, não é capaz de nos dar uma versão oficial dos fatos. Supostas testemunhas e mesmo não-testemunhas seguem relatando suas versões, muitas vezes de segunda ou terceira mão. Muitas dessas vozes conservam aparência de fofqueiros e moralistas. Se, de maneira geral, os relatos já não começam confiáveis, após interferências e adaptações, terminam menos confiáveis ainda.

Em meio a tudo isso, HCE nem sempre está mudo. Em dado momento, chega a implorar atenção a suas palavras, mas é irremediavelmente interrompido no decorrer da narrativa. A falta de provas e de testemunhos confiáveis é entendida pelo narrador como um empecilho para estabelecer acusações justas. Apontam-se “des/anti/pseudofatos” que seriam, mesmo assim, “imprecisamente poucos demais”.

Thus the unfacts, did we possess them, are too imprecisely few to warrant our certitude, the evidencegivers by legpoll too untrustworthily irreperible where his adjudgers are seemingly freak threes but his judicandees plainly minus twos. Nevertheless Madam's Toshiowus waxes largely more lifeliked (entrance, one kudos; exits, free) and our notional gullery is now completely complacent, an exegious monument, aerily perennious. (FW, 57;16-22)⁵⁷

Os paradoxos dominam até mesmo a fala que seria, nessa impossível polifonia, a mais neutra, a que está constatando a carência de provas e os problemas dos testemunhos. Mesmo essa fala não é capaz de enunciar fatos, nem falar sobre fatos, nem citar fatos hipotéticos; só se dizem *unfacts* (e nem isso se tem: “*did we possess them*”, uma possibilidade negativa). Joyce reitera o quanto nenhuma voz detém certezas, nem mesmo sobre as incertezas. O contrário de se ter certezas não é saber que se tem incertezas, porque mesmo saber que se tem incertezas já denuncia alguma parte de certeza. Joyce faz

⁵⁷ “Assim os não-fatos, se os possuíssemos, são assaz imprecisamente poucos para garantir nossa certitude, os pernespetáculos de evidenciadores assaz indignos de confiança para reaparelhar nossa conformança em assunto apurementemente triportado mas as prejudicandas são mais ou minus duas. Contu do os bonecos de cera de Madame Doishows largadamente revivem vivavida (entrada, um skudo; saída, livre) e nossa galoria nocional é agora completamente complicente, exigi monumentum aereamente perene.”

acontecer no texto a absoluta incerteza. Em vez de fazê-lo instaurando um ceticismo ou ateísmo radical, é firmado um agnosticismo radical.

Recomendam-se lugares para buscar algo de mais fidedigno (“*largely more lifeliked*”) e um monumento exegetico (“*exegeous monument, aerily perennial*”): o museu de cera Madam’s Toshiwus — *to show us* com a referência à (já famosa) escultora francesa Marie Tussaud — e “*our notional gullery*”, referência clara à National Gallery, mas acrescida das indispensáveis incertezas inerentes às palavras noção e ingenuidade (*gullibility*). Um museu de cera, que capta aparências de maneira estática e imutável, pareceria mais vivo do que qualquer fato real em que não discernimos quem é quem e, no breu, menos ainda o que estão fazendo. Um aviso está embutido: quem for ingênuo para acreditar que acredite. Uma leitora de literatura precisa ser sempre ingênuo? (Seria essa a condição implícita para que se alcance satisfatoriamente a famigerada *suspension of disbelief* — dispor-se ao menos a fingir ingenuidade?)

Novamente, é exigida uma certa postura para ler: deve-se estar ao mesmo tempo aberta para o que a ficção pretende estabelecer e também se permanece desconfiada do que se afirma no texto, diante da impossibilidade de sugar dele informações precisas. Em seu livro *Performance, recepção, leitura* (2007), Paul Zumthor afirma que o sujeito encontra a obra de maneira “indivizivelmente pessoal”. O autor não se incomoda com o termo “comunicar”, mas não o utiliza de maneira convencional: “Comunicar (não importa o quê: com mais forte razão um texto literário) não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação” (ZUMTHOR, 2007, p. 52). A visão sintetizada por Zumthor vai ao encontro do ato de leitura que descrevo, mas, a fim de evitar uma confusão de acepções, opto por não falar em “comunicação”. Esse termo cristaliza a noção de um processo específico e propositado de veiculação de determinado conteúdo.

Tratar do ato de leitura puro e simples e não falar em comunicação me parece mais apropriado, também, por manter o enfoque em que lê, não em uma intenção comunicativa prévia. A leitura literária, em específico, necessita da suspensão do descrédito para que as regras ditadas pelo texto sejam aceitas e a leitura possa, assim, fluir de acordo com elas, sem resistir a esse esquema interno e sem impor ao texto concepções comunicativas que o antece-

dem. Sem duvidar do texto, em suma, tomando como referência outra realidade que não a apresentada por meio dele. Para que o texto se firme como uma realidade em si, autossuficiente, é preciso que se faça uma leitura engajada nessa aceitação e imersão.

Joyce nos impõe, contudo, uma segunda exigência bastante distinta que não prescinde da anterior e, ao contrário, soma-se a ela. É a necessidade de que a leitora se permita não saber quais são as regras, não ter uma realidade ficcional clara e específica a apreender. A imersão inclui, também, acompanhar o passo temporal proposto pelo texto, e descobrir o que ele desvela à medida que se lê. A leitura de *Finnegans wake* acontece em atmosfera instável de vozes discordantes e de instâncias mutantes. É necessário, por conseguinte, que se aceitem as regras ficcionais ao mesmo tempo que se aceita a possibilidade de que elas mudem inadvertidamente, de que sejam quebradas e se contradigam.

As informações truncadas em que história e mitologia se misturam não são eventuais: são o próprio *corpus* da obra. Tudo o que temos é informação truncada, é passado irrecuperável. É o contrário do que almeja a verdade histórica e do que almejam textos religiosos, como o Gênesis bíblico, em que “havia uma voz definida, a do criador, garantia da objetividade do mundo” (SCHÜLER, 2003, p. 61). Já no capítulo 3 do Livro I, dedicado ao patriarca HCE, em vez de uma objetividade em definir nomes, locais, datas e dados para a genealogia da personagem em questão, busca-se concentrar todos os tempos no tempo de sua biografia, até mesmo o indefinível período em que sequer havia temporalidade, o de “paradisíaca paz pré-queda”, em que a mortalidade não existia e, por ser eterna, a existência era atemporal. O narrador intenta, assim, sintetizar em um só indivíduo a passagem de uma espécie de Idade dos Deuses, tempo mítico de Vico, para a Idade dos Homens, histórica.

Em meio a essa narrativa pretensamente histórica, mas verdadeiramente difusa, o narrador, ainda soando meio jornalista, meio historiador (e nenhuma das duas coisas) anuncia “a mais autêntica versão, o Dumlat” (“*the best authenticated version, the Dumlat*”; FW, 30.10), “Talmud” de trás para frente. A melhor e “mais autêntica” porque há outras também autênticas, podemos supor. Não há verdade *versus* mentira, história oficial *versus* boatos: há possibilidades. Assim como nessa página se deturpa o Gênesis, atribuindo trapaça a

Enos, também se deturpa a coletânea judaica. A palavra talmude significa estudo (AGAMBEN, 2012, p. 52); seu antônimo seria um *desestudo*? Podemos entender, no mínimo, como uma revisão, ou como um estudo subversivo; algo que não conduz a entendimento nem a compreensão.

O talmude contém comentários rabínicos sobre o Gênesis, incluso no Pentateuco. “Do *Genesis* ao *Talmud*, ao *Dumlat*, ao *Finnegans wake*, saltamos de texto a texto em gradativa perda da referencialidade. A prática discursiva constrói cadeias sígnicas em busca de sentido” (SCHÜLER, 2003, p. 62). Se, quanto mais estamos na linguagem, mais distantes estaremos dos fatos ou supostos fatos, novos fatos são criados a cada interpretação dos anteriores. Ao destruir a capacidade de uma narrativa efetivamente narrar fatos, apresentando-nos sempre como se deram, Joyce destrói a narrativa como meio de representação e como história. Ao fazê-lo, porém, Joyce não descarta a narrativa, nem a linguagem, mas as elogia mais do que nunca: destruir essa capacidade de narrar é elevá-las a algo maior do que mera ferramenta de transmissão da realidade.

Em suas notas de leitura para *Finnegans wake*, Donald Schüler sugere que o recuo até Enos, e não até Eva e Adão, pode ser uma maneira de sugerir que a camada mais remota está perdida (2003, p. 62). Gerações passadas são lembradas, mas as anteriores a elas são, gradativamente, esquecidas, em ostracismo inevitável. Quanto mais o tempo passa, menos podemos recuperar — até porque, afinal, quanto mais se narra, mais se modifica, maior sendo a cadeia sígnica. Textos sagrados visam à transmissão e manutenção e, mirando o estabelecimento de dogmas religiosos, sejam quais forem, todos pretendem-se inflexíveis, por pretenderem alcançar as verdades que propõem; pretendem-se, assim, congelados no tempo daquilo que narram. *Finnegans wake* estabelece e reitera a existência perene de dúvida, algo que a linguagem jamais resolve — ao contrário, só aumenta as dimensões do problema.

O texto impõe que se duvide, por conseguinte, da reais possibilidade de que quaisquer escrituras digam ou apontem verdades, uma vez que não se pode alcançar o passado. Feito rastro, o passado se esfarela em marcas imateriais iminentemente subjetivas e suscetíveis, perenemente, a reelaboração. A mesma desconfiança proposta por Joyce ao moralismo e ao puritanismo, como

no capítulo 2/III, deve ser aplicada à história e a (tentativas de) registros de maneira geral.

É preciso descrever de todo relato, ainda que dito sagrado, em especial se submetido a uma sequência narrativa de múltiplas fontes. Joyce propõe essa incerteza como uma inegociável condição de leitura. Similarmente, dentro e fora do âmbito dos mitos, qualquer intenção de se construir biografia e genealogia, bem como quaisquer outros registros de história e de memória coletiva ou lembranças individuais, toda tentativa de lidar com fatos passados deve prever e incluir, já de partida, um futuro de inesgotáveis revisões. Tudo o que já passou não mudará; toda e qualquer narrativa a respeito do passado, sim.

Inconfiabilidade da memória

O pensamento a respeito da relação entre tempo e memória, ou a caracterização do que seja o tempo *da* memória, gerou entendimentos distintos desde a filosofia antiga. Percorrendo a explanação de Vladimir Safatle, relembremos as *Regras para a Direção do Espírito*, de René Descartes. O filósofo francês descreve a memória como instância de extrema fragilidade e raramente digna de confiança; mais do que isso, porém, descreve o movimento mental de apropriação de conhecimento como um tempo desarticulado, sem continuidade alguma. Passamos de uma informação a outra e a outra “como quem passa de um terreno a outro”, ou seja,

As temporalidades distintas se organizam como se estivessem espacialmente distantes, o que explica porque a intuição da totalidade de relações só pode significar contração das distâncias em um espaço apreensível por um golpe imediato de visão. O que a intuição faz é condensar o que se desdobra no tempo. Esta descontinuidade do tempo é o que, por sua vez, faz da memória fonte privilegiada de erro e de fraqueza. (SAFATLE, 2015, p. 11)

Por menos confiável que seja a memória, os sentidos também não são, para Descartes, fonte única de certeza. Considerando a divisão de quatro faculdades do conhecimento (imaginação, memória, sensação e entendimento), seu argumento para essa impossibilidade (a de que o ato de lembrar-se de algo possa ser considerado comprovação da existência do sujeito que se lembra)

é a comparação com o sonho, sendo o sonho o âmbito da mente que engana. O sonho, para Descartes, é feito de ilusões (*delusum*), sendo uma composição (não objetiva, nem confiável) feita a partir de elementos retidos na memória. Ao escrever sua obra final com uma estética amplamente considerada eminentemente onírica, James Joyce confere ao texto de *Finnegans Wake* uma atmosfera, de fato, dubitativa, na qual nem mesmo as personagens são estanques. É instável e mutante tudo aquilo a que o texto poderia remeter para construir e conceder ao leitor uma junção de percepções sensíveis — não apenas descritas de longe, mas tentando provocar no leitor alguma sensação ou, ao menos, fazê-lo dela se recordar.

Nesse processo de leitura, o texto não se basta para a provocação de tais efeitos; as consequências da leitura são, em parte, subjetivas, por se darem de acordo com as ativações na memória daquela leitora ou leitor. A disparidade entre uma leitura e outra dessa ordem psicológica e às vezes emocional não é, evidentemente, o único aspecto relevante no encontro com o texto, sendo este uma soma de aspectos de mais a menos objetivos, ou mais ou menos variáveis.

Tal como a certeza cartesiana de que eu existo, uma vez que duvido — isto é, a incerteza gera a certeza de que um *ego* a vivencia —, ainda que nada eu saiba ao certo a respeito da realidade do mundo, a leitora de literatura também existe e segue existindo enquanto duvida, não importa quão pouco sinta compreender do texto, quão perdido se sinta. O texto lido já está recuperado de seu ostracismo estéril de não ser lido, já está colocado como fenômeno percebido, por mais fugidia que possa ser essa configuração. Sem o sujeito que o percebe, não podemos pensar fenomenicamente — e isso assim se dá com o texto literário.

A certeza do *cogito* cartesiano é restrita ao momento imediato em que sei e afirmo que penso ou duvido, recusando dar à memória o papel de confirmar também esse sujeito e sua existência. Precisa ser ratificada; caso contrário, cessa. O tempo cartesiano é, portanto, “desprovido de latência” e não é composto por instantes coesos, mas apenas instantes isolados que se sucedem. Como Jean Wahl diz em *De l'idée d'instant dans Descartes*: “O tempo não deve ser considerado como um desenvolvimento, nem como a medida de algo que é a passagem da potência ao ato [...] Ele é essa sequência mesmo

completada passo a passo em cada instante” (WAHL *apud* SAFATLE, 2015, p. 14). Assim, além de a memória ser vista como fonte de enganos, muito mais do que de conhecimento, e a imaginação ser vista como fonte de ilusões, assim como ocorre no sonho, a consciência no tempo “instantaneísta” *não tem história* — bem ao contrário do que frequentemente se assevera, a respeito do sujeito, ao menos desde a psicanálise freudiana.

Para o entendimento do tempo para o texto literário, consideramos profícuo pensar em ambos os aspectos aqui citados, de diferentes momentos dessa evolução do pensamento ocidental a respeito da consciência e da memória. O aspecto instantaneísta de Descartes, hoje descartado para pensar a consciência humana, pode descrever, como dissemos, a leitora de literatura: fenomenologicamente, ou se tem o fenômeno percebido pela intuição sensível (Husserl), ou não se tem nem observador, nem observado. Essa leitora deixa de existir no instante em que deixa o ato do cogito de leitora, virando as costas ao texto. Por mais que o texto lido não seja apagado da memória após a leitura (ao contrário, sabemos como podem ser memoráveis), a leitora só se confronta com a linguagem quando lê o texto, e o que ocorre fora desses momentos é mera extensão e consequência do ato inigualável de leitura.

Por outro lado, o fato de que, para Freud, a rememoração é a base do processo analítico tem muito a dizer sobre o que observamos a respeito da leitura literária. Rememorar não é apenas olhar para o que passou, “como quem abre um arquivo”, mas sim “reinscrever continuamente um passado que nunca passa por completo, que interfere no presente e no futuro” (SAFATLE, 2015, p. 16). A respeito das diversas maneiras como somos afetados e agimos a partir de nossas memórias, as repetições em *Finnegans wake* muito lembram a repetição do neurótico: uma vez que a repetição indica que o neurótico não consegue se livrar de uma fixação mal resolvida do passado, sendo incapaz de rememorar e “reproduzindo não como *Erinnerung*, mas como ação”, ela engendra uma transferência, ou seja, “repetir é basicamente uma forma de esquecer (tal como os atos falhos, lapsos, lembranças encobridoras etc.)” (FREUD, GW XIII, p. 129 *in* SAFATLE, 2015, p. 17).

Em *Finnegans wake*, há certamente algo de sintomático quanto à falta de clareza e à fragmentação das tentativas de narrar. Essa composição enfatiza o aspecto turvo de toda lembrança. Se o ato de narrar um acontecimento

ocorrido consiste em relembrar e reconstituir, jamais se poderia narrar de maneira realista. O fato de que *Wake* mostra diferentes variações para acontecimentos algo similares — por exemplo, as várias versões de HCE no Phoenix Park, as quedas de Shaun correnteza abaixo, o eterno conflito entre irmãos, as cenas de sedução pela Prankquean, por Issy e as floras e por outras personagens correspondentes etc. — dá a entender que os acontecimentos jamais poderão ser acessados ou compreendidos diretamente por nós, que não os presenciemos, apenas lemos relatos — por definição sempre subjetivos e falhos. É o que se dá quando um momento passado é reconstituído mentalmente, com a fraqueza e os enganos da memória, passível de sofrer distorções das quais sequer temos consciência.

Há ainda a possibilidade de que um fato registrado na memória seja trazido de sobressalto por um gatilho. Algo remete a determinada ocorrência passada, ao invés da recuperação proposital, em um mecanismo de ativação, *Aktivierung*. Esse caso está suscetível a enganos de uma maneira um tanto particular: são trazidos à tona dados inconscientes e eles inevitavelmente se misturam aos estímulos presentes que os suscitaram. O polimento de que precisariam para serem reconstituídos em uma narrativa dita confiável teria de ultrapassar as lacunas inerentes às lembranças e também as distorções acrescentadas no momento da rememoração.

O que nos faz desconfiar do que dizem as vozes narrativas de *Finnegans wake* é não apenas a nebulosidade com que tudo é apresentado, mas também a sequência de repetições — que nada esclarecem. Como cita Safatle, Gilles Deleuze diz, em *Différence et répétition*, que “repete-se mais seu passado na medida em que dele menos se lembra, que se tem menos consciência de dele se lembrar” (DELEUZE, 1969 in SAFATLE, 2015, p. 17). As repetições em *Wake* são ilustrativas dessa dificuldade: nada jamais se repete da mesma maneira, pois toda repetição engendra variação. Faz sentido, portanto, que os fatos mais nebulosos sejam justamente os que mais se repetem em *Finnegans wake*.

O sonho aparece como maneira de denominar a deformação de aspectos da realidade e a associação livre, como o encadeamento de um elemento sem haver relação semântica lógica aparente. Tudo isso é descrito pela psicanálise de Freud, sempre com um certo objetivo teórico de finalidade clínica,

“que é a tarefa de curar o doente de todos os males da memória (*Gedächtnis-schäden*)” (FREUD, *Fragmentos de um caso de histeria*, p. 175). Quando parte de uma rememoração ocorre em sonho, ou seja, quando o trauma se repete oniricamente, o acontecimento tem dupla temporalidade, sendo uma delas a que confere a ele “caráter eminentemente fantasmático”. *Finnegans wake*, se visto como uma amálgama de repetições oníricas, é justamente uma narrativa constituída de acontecimentos fantasmáticos e, por isso mesmo, pouco confiáveis do ponto de vista da certeza dos fatos, personagens e dados das cenas em geral. Os traços mnésicos, nessa dimensão, são deformados, ainda que partam sempre de alguns elementos centrais que se mantêm (às vezes mais, às vezes menos, nem sempre exatamente os mesmos) e que, por isso, nos permitem perceber que alguma repetição acontece.

Aliás, mesmo para além do âmbito onírico por si só, “Que a rememoração seja, fundamentalmente, rememoração de traços mnésicos reinscritos no interior de fantasias, eis algo que não pode nos deixar indiferentes” (SAFATLE, 2015, p. 20). Ademais, todos esses processos de acesso à e modificação da memória têm uma grande abertura como característica:

Para Freud, delírios e fantasias são construções a partir de verdades históricas. No entanto, ao menos no primeiro caso, o fato empírico não fornece princípio positivo algum de significação, mas apenas *uma espécie de questão aberta* produzida pelo desvelamento da contingência de certos acontecimentos e que deverá posteriormente ser integrada às construções simbólicas do sujeito. Como se “fatos traumáticos” não tivessem, no fundo, peso determinista algum. Eles apenas abrem questões. (SAFATLE, 2015, p. 20)

O fato de que a memória é fragmentada é o que permite que haja “processos de deslocamento e de condensação presentes nas formações oníricas”, como diz citando Israel Rosenfield e pontuando que a memória não se torna fragmentada, mas já o é desde sua concepção. “Ela é a construção de um sentido a partir das exigências do presente”.

Seguindo esse raciocínio, Safatle chama a atenção para a conclusão de que o tempo passado, em verdade, não poderia ser definido a partir do tempo presente.

um passado nunca foi um ‘presente passado’. Ele é, na verdade, a dimensão interior na qual temos a experiência de sermos

habitados por questões abertas, questões que vêm de um tempo virtual. Freud afirma que ‘nunca viveremos inteiramente o presente’. A história do desejo de um sujeito mostra que essa frase também vale para o passado (‘O passado nunca foi completamente presente’). (SAFATLE, 2015, p. 21)

A *história do indivíduo* segue a história geral do símbolo porque é “um modo de participação em um universo simbólico-social produtor de experiências de sentido” (SAFATLE, 2015, p. 21), confirmando, assim, que a memória não é uma retenção objetiva e organizada de vivências e experiências, não se parece com um arquivo material; ela já nasce, em alguma medida, filtrada, distorcida, modificada — já nasce ficção. Isso não significa que é impressa como será lembrada sempre; ao contrário, ela pode ser e é sempre alterada mais uma vez, por ser moldada ou até algum ponto afetada, como citamos acima, por “exigências do presente”. A memória não existe, portanto, de forma isolada, motivo pelo qual não há um passado absoluto, que tenha sido um “presente passado”, um instante limpo e de barreiras definidas que se diferencia do que o sucede e do que o antecede.

Retomando a visão freudiana, a memória tem uma independência, no entanto, em relação à consciência. Em sua esquematização, há três instâncias, de maneira que a percepção (primeira) recebe estímulos externos, inscritos na memória (segunda) e depois organizados pela consciência (terceira). Não acontece uma tradução de dados do arquivo, mas sim uma transcrição (*Umschrift*) dos traços mnésicos, ordenados e reordenados pela consciência de maneira sempre mutável. Esse caráter mutável, mexido sempre pela consciência e seu presente, é justamente o que possibilita o deslocamento e a condensação que ocorrem nos sonhos e a construção de novos sentidos a partir das percepções transformadas em memória fragmentada.

A respeito da não contiguidade entre o que se recupera do inconsciente e o que se escreve (ou que se intenta narrar), diz Jacques Derrida em *A Escrita e a Diferença*:

Não há verdade inconsciente a encontrar como se ela estivesse escrita em outro lugar. Não há texto presente e escrito em outro lugar, que daria lugar, sem ser modificado, a um trabalho e a uma temporalização (esta pertencendo, se seguimos a literalidade freudiana, à consciência) que lhes seria exterior e fluiria em sua superfície. (DERRIDA, 2009, p. 314).

A memória, por conseguinte, nas palavras de Safatle, não existe “fora do presente”, e “Ela faz da tríade passado/presente/futuro não uma sucessão, mas uma conexão que, muitas vezes, se justapõe. Como não é apenas uma retenção, mas atividade, a memória não conhece passado estático, ou futuro não-realizado” (FREUD, GW XIII, p. 129 *in* SAFATLE, 2015, p. 17). Nunca recuperamos mentalmente, portanto, um fato, mas a memória do fato – rememoramos, o que é, em si, um prisma de subjetividade; a cada rememoração, mais e mais alterações indistinguíveis podem ocorrer de formas que não são meramente acumulativas, mas inesperadamente variáveis. A constância é a instabilidade: o presente sempre alterando o passado.

Em nossa consciência, os traços mnemônicos não existem, portanto, por si, separadamente, mas se imiscuem na memória, jamais atingindo uma existência acabada e finalizada. Estão sempre abertos a rasuras como eternos esboços. O trabalho de luto, para Freud, também confirma essa abertura a rasuras que é característica da memória humana. Não se trata de substituir o que se perdeu, nem de apagar, esquecendo; é um processo de ressignificação. Para Safatle, esse processo resulta em uma ampliação do tempo presente, criando uma existência espectral.

Talvez seja o caso de afirmar que tal operação de compromisso própria ao trabalho de luto é indissociável da abertura a uma outra forma de existência, da abertura de uma outra forma de realidade, entre a presença e a ausência, entre a permanência e a duração. Uma *existência espectral* que, longe de ser um flerte com o irreal, é existência objetiva do que habita em um espaço que força as determinações presentes através de ressonâncias temporais. [...] É assim que desaparece a desapareição e é assim que o luto se afirma como processo de conversão absoluta da violência das perdas [...] em ampliação do presente [...] Por isto, o trabalho de luto [...] é produção de uma temporalidade que pode se dispor em um presente absoluto. (SAFATLE, 2015, p. 28)

Donaldo Schüller aproxima a personagem Isolda, tanto a de Tristão quanto sua correspondente na filha de ALP e HCE, ao isolamento de uma ilha e ao isolamento de quem escreve: “Escrever é travar uma guerra para unir o que irremediavelmente se rompeu. Além da espada, instrumento de guerra é a pena. Ato tardio (*I so late*)” (SCHÜLLER, 2004b, p. 94). É ela, afinal, a única na família Porter que não tem um par de quem diferir, de quem se aproximar ou se

afastar: Shem tem a Shaun, Anna tem a Humphrey (e este contém, ainda, os filhos), enquanto Issy tem seu próprio reflexo como sua dupla. A pertinente comparação aponta para a profundidade dos trocadilhos joycianos e nos impõe, ainda, a questão da escrita como atividade individual e solitária — assim como a leitura.

O ato de escrita, como o de leitura, tem caráter absolutamente oposto ao do que forma a memória: escrita e leitura só podem se dar no tempo presente, — em um presente, contudo, que não equivale a uma categoria estanque como a agostiniana, mas se relaciona à síntese temporal executada por meio do rastro, como supracitado de Martin Hägglund (2012a). Considerando o rastro necessariamente implicado nessas atividades de tempo presente, ambas as atividades, tanto leitura quanto escrita, dependem, evidentemente, da memória. O que ocorre é que a memória, como apontado no raciocínio de Aristóteles, não pode ser formada nem por meio do presente, nem no presente. Dessa forma, só se tem memória a partir do momento em que algo *não é mais* parte do tempo presente, a partir da violência das perdas (expandindo, aqui, a expressão de Safatle a respeito do luto).

Essa tensão, que caracteriza o próprio conceito de rastro, acaba por ser explorada por James Joyce em *Finnegans wake*. A constante diferenciação das identidades e a contínua mutação das instâncias nos lançam ao abismo de não ter parâmetros concretos de memorização. Torna-se difícil a construção de uma narrativa a ser lembrada quando se depara com fragmentos narrativos atravessados. A bela maneira como Safatle sintetiza a existência espectral decorrente do trabalho de luto parece ajudar a descrever as tessituras de *Finnegans wake* se a obra for pensada a partir dos processos de memória e de esquecimento. (Isso nos remete, ainda, à lógica *chronolibidinal* explanada por Martin Hägglund, que abordaremos mais adiante.) A respeito de tal existência espectral e suas ressonâncias temporais, diz Safatle:

Existência descritível apenas em uma linguagem de espectros que animam os vivos, que dão à realidade uma espessura espectral pois é vida daquilo que, nos objetos mortos, nunca estava destinado à desaparecimento, vida do que ainda pulsa tomando o espírito de outros objetos em uma metamorfose contínua. (SAFATLE, 2015, p. 28)

Apesar de seu caráter instantâneo, a concretude de presente do ato de escrita ou do ato de leitura contém uma ausência, que é justamente o que pertence ao campo mnemônico. Se escrita não pode ser uma forma de tornar concreta a memória, por pertencerem a categorias temporais forçosamente diferentes, esta é sua mais frequente fonte de conteúdo. Pode-se intentar uma escrita dedicada ao presente, que independa da memória, como quando se escreve o que se vê ou se ouve naquele mesmo momento do ato de escrita, como um pintor que olha e copia, em vez de criar a partir do que reteve na memória ou a partir de sua imaginação (ambas, aliás, têm a mesma natureza, segundo Aristóteles). O momento da visão ou da audição e o momento do registro, porém, jamais coincidirão perfeitamente. Sempre haverá uma lacuna temporal entre o momento da percepção e o momento em que se age para executar a cópia, por mais imperceptível e fracionado que seja.

Há, portanto, uma constante ativação da memória quando se executa o ato de escrita ou de leitura, de maneira que a retenção de um passado, ali presente em forma de rememoração, se preste ao ato que se desenrola no presente contínuo. Há, ao mesmo tempo, uma lacuna insuperável entre essas porções de atos no tempo, em suas porções mental (da memória) e corporal (do registro sobre um suporte). O nome de Isolda no trecho comentado por Schüler, "*I so late*", traz, como aponta o tradutor, a indicação do isolamento e do "ato tardio" que é a escrita. "Escrever é travar uma guerra para unir o que irremediavelmente se rompeu" descreve a tensão gerada pela lacuna temporal inevitável entre o que se rompeu do presente e que se pretende escrever. A indisponibilidade do fenômeno passado para os sentidos engrena a angústia do esforço em reunir fragmentos de uma lembrança que se enfraquece à medida que o tempo passa. Nenhuma memória jamais tende a ficar mais vívida; sempre se tem uma corrida contra a flecha do tempo.

Se Joyce lança mão do universo onírico para criar uma amálgama de mitologias e trazer à luz a memória de toda a humanidade, do Éden a Dublin, é de se esperar que haja falhas de memória, lapsos, lembranças faltantes e lacunas diversas. O autor vai além dessa constatação ordinária e faz dos lapsos o próprio objeto de sua escrita. Assim como todas nós, humanas, constantemente fazemos paralelos entre o que vimos antes e o que vemos agora, reforçando memórias mas também as modificando, misturando lembranças e tro-

cando nomes, a grande memória onipresente que Joyce forja em *Finnegans wake* se sujeita aos mesmos problemas — e essa sujeição, contaminando a forma do texto, ilustra o caráter inalcançável do tempo como tema.

No artigo “History’s Nightmare, Fiction’s Dream: Joyce and the Psychohistory of Ulysses”, Christine Froula evoca a famigerada fala de Stephen Dedalus, que descreve a história como um pesadelo do qual intenta acordar. “*To speak of Joyce’s fiction as a nightmare-turned-dream is to shift attention from history to metahistory, from the facts the book records to what its form makes of those facts*” (FROULA, 1991, p. 857)⁵⁸. A autora aponta para “*an economy of writing of which Ulysses itself is both the theory and the practice*” (FROULA, 1991, p. 857)⁵⁹. O pesadelo da história do qual Stephen deseja acordar em *Ulysses* é levado a uma abrangência universal em *Finnegans wake*. Não apenas em sonhos, mas também nas tentativas de relatos históricos os elementos se misturam, por não haver possibilidade de memória indefectível. Dessa forma, em *Finnegans wake*, história e pesadelo efetivamente se aproximam.

Geometria do tempo

Desde a Antiguidade, com alguma frequência, recorreu-se a figuras geométricas para representar o tempo. Joyce não pretende estabelecer nenhuma forma para ilustrar o tempo: nem linear, nem circular. Se recorrêssemos à geometria para metaforizar o formato da passagem temporal, o desenho geométrico mais próximo talvez fosse uma espiral policêntrica: é potencialmente infinita, como uma reta, mas dotada das curvas que esta não detém. As curvas poderiam sugerir uma possibilidade de iteração, e a variedade de pontos de partida quebra a linearidade evolutiva de uma cronologia composta por momentos sucessivos.

Na analogia com a desenho geométrico do tempo, como os diversos pontos de partida se relacionam com a mesma espiral, não se trataria de uma variedade de desenhos diversos, que poderiam levar à interpretação de dife-

⁵⁸ “Falar da ficção de Joyce como um pesadelo-tornado-sonho é deslocar a atenção da história para a meta-história, dos fatos que o livro registra para o que sua forma faz desses fatos.”

⁵⁹ “[...] economia de escrita de que o próprio *Ulysses* é tanto a teoria quanto a prática.”

rentes níveis temporais coexistentes, como que em uma teoria de universos paralelos. Ao invés disso, tratar-se-ia de um só desenho dotado de inúmeros centros. Ou seja, haveria uma continuidade, mas ela seria mutante e imprevisível, não linear.

Recorrer a metáforas que representem uma visão do tempo é uma tentativa extrema de tornar concreto o que é abstrato. Por mais que nos tenhamos acostumado a lidar com esse recurso retórico, é preciso lembrar a distância entre um âmbito e outro. Tentar tratar do tempo, tê-lo como assunto ou tema, é uma tarefa impossível a que Joyce se lança — e à qual nos lança — sem buscar expor uma teorização do mesmo. Teorizá-lo seria domá-lo, torná-lo claro em seus pormenores ao explicá-lo. *Finnegans wake*, porém, foi composto de maneira fiel à escuridão da noite, momento em que as coisas não são tão claras (CAMPOS, 2001, p. 196). O texto, ao impor tamanho estranhamento, também repele a possibilidade de domá-lo (e mesmo teorizá-lo) como texto literário no qual se encontrem estruturas gerais. Joyce trata como impossíveis, ao mesmo tempo, tanto o tempo quanto a escrita literária, ao colocar a estrutura do texto a serviço de uma radicalização da leitura que, tradicionalmente, tenderia a buscar a linearidade do tempo da vida.

Tanto o texto literário quanto o tempo, não podendo ser teorizados diretamente, só podem sê-lo se tomados em algo alheio ao que são. Ambos são colocados em um outro lugar de definição para que falemos deles; não há uma possibilidade de tratar do tempo diretamente, pois o que acessamos só são demonstrações de sua existência e ele próprio é conjectura teórica. O texto literário, de forma talvez similar, retém algo velado, que não acessamos, e só podemos falar a respeito dos pontos aparentes em sua superfície.

Como o texto — algo tão fácil de se determinar materialmente, algo que vemos e sabemos onde começa e onde termina, diferente do tempo, como algo invisível e abstrato — pode ser impossível de ser acessado? Tempo e texto poderiam parecer algo metafísico e abstrato *versus* algo concreto e visível. O texto, contudo, também é algo abstrato e invisível: não é a junção das frases, nem o objeto livro, não é uma impressão e nem um manuscrito. O texto só é texto quando trazido à vida. Não sendo lido, não existe, a não ser como potencial. Pode nunca ser lido e, portanto, pode nunca vir a existir no mundo.

Se a existência do texto depende de um ato mental de um indivíduo, torna-se metafísico e mais distante de nós do que sua contrapartida material, tanto quanto o tempo. Só nos aproximamos de uma superfície visível e é essa superfície que desencadeia interpretações e significações. O que se realiza na leitura é o texto literário *sendo* lido, sempre um gerúndio, não sua existência estanque, como se a leitura desse lugar à aparição do texto como algo cuja existência não se afeta por uma leitura que o trouxe à tona. Cada leitura, então, é um fenômeno à parte; é atrelado ao texto, tendo, portanto, esse ponto essencial em comum com toda leitura do mesmo texto executada por outra pessoa e/ou em outra ocasião. Não é, ainda assim, uma mesma coisa. Um texto precisa da leitura para se fazer existir mas também se deixa modificar a cada ressurgimento.

A fenomenologia pode ser, em tal sentido, pertinente para entender esse processo de leitura como fenômeno não repetível. Qualquer análise literária, portanto, lida com um resultado do fenômeno da leitura (ou, melhor dizendo, com vários), não com uma concretude verdadeira. Eis o motivo por que um texto não tem uma verdade escondida em suas frases, um fundo de certeza a ser encontrado em uma leitura, e eis o porquê de uma dedicação a um texto poder ser, literalmente, um comprometimento para toda a vida. As fronteiras do texto literário, abrangendo seu começo e seu ponto final, são nada além de uma aparição de superfície. O texto — como fenômeno de leitura, não o objeto escrito — não começa na primeira linha e nem termina na última. Essas fronteiras só existem na concretude da aparência do texto. O mesmo valeria para o tempo: determinar pontos de início e de fim é arbitrário e só se aplica a uma certa teorização do que é observável, distante do tempo em si, inobservável. A leitura começa antes do livro e não termina em sua última frase: ela transborda, ignorando os limites visíveis.

Há um excedente no texto que vem à tona em relação ao texto aparente, registrado no papel. Tal como o próprio tempo também o é, todo texto literário é inabarcável. Sempre haverá algo que escapa e algo estrangeiro ao texto que passa a integrá-lo; aspectos que não estavam no texto, mas lá estavam em potencial e, ao serem descobertos por quem o lê, passam a habitá-lo. Esse excedente é justamente o que Joyce se esforça para enfatizar, ao mostrar a impossibilidade de clareza: excesso é o que se tem de previsível. Excedentes

são esperados em *Wake*, aspectos novos que só vêm à tona ao ler e reler, trazendo essa expansão inesperada que sequer precisa romper limites, porque prescinde deles. Joyce torna óbvio o fenômeno de todo texto literário: seu transbordamento inevitável, sem muros que o contenham.

Se fatos históricos são modificados e filtrados em obras de ficção que os incluem, como no romance realista ou biográfico (Bosi), fatos ficcionais, com a instauração da *suspension of disbelief*, são verdades desse mundo ficcional, assim estabelecidas pela narrativa e assim aceitos pelo leitor ou leitora. O que Joyce faz em *Finnegans Wake* é desestabilizar essa pretensão. Não diferenciarmos as vozes plenamente ao longo do livro nos impede de estabelecer linhas narrativas, sucessão de fatos, atos e consequências encadeadas sem possibilidades paralelas diversas. Se não diferenciarmos as vozes tem essa consequência direta, a próxima consequência inevitável é a de que não há fatos na narrativa. Se os fatos que podemos tentar traçar e identificar são todos colocados em dúvida no próprio texto, não podemos considerá-los fatos. O que é instaurado é muito mais um mecanismo inverso de *suspension of belief*: qualquer crença será castigada, qualquer ponto de estabilidade que possamos tentar encontrar é renegado na obra — às vezes, na mesma frase ou na mesma página. Toda e cada suposta verdade se apresenta rasurada e suspeita.

Essa é a concepção de Joyce também na mistura das instâncias narrativas tempo e espaço. Em verdade, a respeito de *Finnegans wake*, já não podemos falar em instâncias narrativas separadas, como tradicionalmente se faz. O espaço de Dublin está descrito nas primeiras linhas, traçando geograficamente o espaço metafísico de *Finnegans wake*. O tempo exposto na primeira página é algo (qualquer coisa) após Eva e Adão — “*past Eve and Adams*”, na ordem de citação pela qual ele opta —, isto é, qualquer ponto no tempo após a criação do ser humano. A imaginação humana é a única condição de sua cosmologia. São enumerados, em seguida, os acontecimentos que supostamente “ainda não ocorreram novamente” (FW, 3), em uma temporalidade que subentende ciclos de repetição.

A enumeração desses eventos simultaneamente passados e ainda por vir não constitui uma profecia de narrador onisciente; ao contrário, a enumeração instaura a impossibilidade de se definir em que ponto do tempo estamos. Joyce parece mirar uma definição do tempo do texto sem de fato fazê-lo, ao

mesmo tempo que indica desde aí uma temporalidade que não se funda em um tempo presente. Os fatos enumerados, afinal, habitam passado e futuro — o único tempo que não habitam é o tempo do agora.

A desestabilização do tempo ocorre, portanto, já na primeira página, na primeira linha, e a tentativa de definição da instância temporal da narrativa é, assim, falha desde o princípio. Não podemos estar em um tempo linear, cronológico, por mais ordenada que seja a enumeração de acontecimentos, um após o outro, uma vez que o tempo linear não admite retorno ao passado e, portanto, tampouco admite a repetição da singularidade. A linearidade temporal não admitiria que um mesmo fato histórico ou biográfico tivesse acontecido no passado e, simultaneamente, estivesse no horizonte do futuro (o que só seria observável em ciclos naturais, como ver o sol nascendo se pondo), e o mesmo se aplica aos fatos da narrativa. Se estamos em um ciclo de repetições, ele está por começar — sendo o começo, na verdade, um recomeço.

A mera ideia de uma configuração cíclica, entretanto, oferece previsibilidade e, por isso, alguma forma de estabilidade. O texto dessa primeira página aponta, porém, para uma coexistência dos acontecimentos enumerados em dois tempos diferentes, mantendo a certeza de que algo se deu no passado e a de que se dará novamente no futuro sem que seja necessário chegar ao futuro para descobrir isso. O presente se contamina, assim, pela lembrança do que aconteceu e pela expectativa de que isso se dê novamente, ambas trazidas ao conhecimento da leitora de uma só vez. Em outras palavras, o tempo da leitura — que ocorre sempre no instante, no agora — é imediatamente tomado por um retrocesso e por uma expectativa concomitantes, estabelecendo a possibilidade de uma fluidez das categorias de passado, presente e futuro.

Capítulo IV —
Beauvoir, Borges
e a leitura em hospitalidade

“Il sourit. Avidement, j'enfermais ce sourire dans mon coeur. A cause de cette lumière sur son visage, le ronronnement des machines, l'odeur de peinture, tout avait changé ; le temps n'était plus une nappe étale ; il y avait sur terre des espoirs, des regrets, il y avait des haines et des amours. Pour finir, mourir ; mais d'abord ils vivaient. Ni des fourmis, ni des pierres : des hommes.”

“Ele sorri. Avidamente, guardei esse sorriso em meu coração. Por causa dessa luz em seu rosto, o ruído das máquinas, o cheiro de tinta, tudo mudou; o tempo não era mais um tecido inerte; havia esperanças e arrependimentos na terra, havia ódios e amores. Para acabar, morrer; mas primeiro eles viviam. Nem formigas, nem pedras: humanos.”

Simone de Beauvoir⁶⁰

*“O tempo, infelizmente, é real;
eu, infelizmente, sou Borges.”*

Jorge Luis Borges⁶¹

⁶⁰ 2015, p. 200.

⁶¹ *Apud* XIRAU, 1975, p. 71.

IV.1. Livro IV: Liffey de Heráclito

Contendo algumas das mais belas porções da obra, compreende capítulo único, denominado *Ricorso* por Campbell e Robinson (2013). Para Edmund Lloyd Epstein (2010), que o considera nada menos que a “obra-prima de Joyce” (EPSTEIN, 2010, p. 23) e “clímax supremo” de sua mais grandiosa obra (EPSTEIN, 2010, p. 248)⁶², o livro IV recria o mundo físico em *Finnegans wake*, abandonando o universo onírico (p. 247). Um indício, aliás, de que o sonhador tenha sido HCE, em todos os livros anteriores, é o chamamento direto ao seu despertar: “*Earwecker to the wohld bludyn world*” (FW, 593.3)⁶³.

Ao mesmo tempo que testemunhamos a chegada do sol, aparecem-nos algumas emulações do *Livro dos mortos*. Ao parágrafo FW, 593.20-24, é aplicada uma construção típica do livro egípcio, quando se anunciam as falas de um deus (FAULKNER, 1998). O deus cuja fala se anuncia, no caso de *Finnegans wake*, é denominado Pu Nuseth, que corresponde a *the sun up* ao contrário (o que ressoa estruturalmente com o fato de que, agora, a correnteza mudou de direção). Isso ratifica o que diz Epstein a respeito do que se saúda na primeira linha, com “*Sandhyas! Sandhyas! Sandhyas!*” (FW, 593.1). Segundo o autor, nas primeiras páginas do livro IV, louva-se o amanhecer, isto é, chegada da sol (EPSTEIN, 2010, p. 247).

Citam-se alimentos de café da manhã aqui e ali, principalmente ovos (FW, 613.11; 614.32-33; 615.30-31; 616.22). Mais do que descrever a mera chegada da manhã e de se levantar (“*It is our hour or risings*”; FW, 598.13⁶⁴), porém, é descrito o desdobramento do tempo em sua inevitabilidade. “*The hasgoning at gone, the is coming to come*” (FW, 598.9-10)⁶⁵. A chegada do novo tem a capacidade de ser tão assustadora quanto bem-vinda. Ora se cumprimentam os novos tempos e se prevê alegria, ora se enfatiza que o destino (*fate*) é inevitável como espécie de sentença ou desgraça final (*doom*): “*Greets*

⁶² “[...] the supreme climax to Joyce’s greatest work [...]”

⁶³ “Timpestoura, tine pra todo dublindado mundo.”

⁶⁴ “[...] agora é hora de reviver.”

⁶⁵ “O havendo sido já ido, e o porvir a vir.”

to ghastern, hie to morgning. [...] Doom is the faste.” (FW, 598.10-11)⁶⁶. Em *doom* evoca-se, ainda, *doon*, um dos nomes para o purgatório na mitologia celta. Sugere-se a consciência da aproximação da morte com o tom de despedida, incluindo um até logo: “*Till herenext. Adya*” (FW, 598.14)⁶⁷, em que se diz *until the next moment* ou *til härnäst*, em sueco, e *adya* soa próximo do italiano *addio* ou romeno *adio* (mas o idioma italiano certamente era mais imediato para Joyce). Espaço e tempo aparecem como uma só instância: *here*, referente a lugar, também significa o agora (no caso, *herenext*, um instante futuro, o próximo agora).

O futuro, por ser mera ideia, é inócuo, enquanto é impossível que o presente não se transforme em passado. O que não chegará nunca é o futuro pensado, imaginado ou predito, pois, mesmo que porventura se possa prevêê-lo, a efetiva vivência abre o acontecimento a possibilidades outras. Essa impossibilidade da plena apreensão mental do futuro forma-se sob a mesma dinâmica do caráter falho do passado transposto em lembrança. A incapacidade de lembrar-se, de fato, do que aconteceu no passado tem como causa a mesma incapacidade de saber como serão, de fato, os tempos vindouros: só se vive no presente. Estamos, no entanto, sempre depositando alguma expectativa em um futuro, o que nos permite continuar vivendo apesar da mortalidade — ou melhor, exatamente porque sabemos ser mortais. Nas palavras de Paul Ricoeur, a partir de *Ser e tempo* de Martin Heidegger, há um “primado do futuro” necessariamente “implicado no tema do ser-para-a-morte” (RICOEUR, 2012a, p. 367), ao contrário da divisão temporal mais homogênea de Agostinho de Hipona. O Dasein vivencia uma espécie de “antecipação de si”, como aponta Ricoeur a respeito da projeção que fazemos ao futuro. Trata-se de uma preocupação que se instala com a consciência de que o tempo da própria vida é finito, como asseverou Heidegger.

Igualmente complexo seria considerar o presente uma instância apreensível. A aniquilação autoimune do instante, isto é, sua impossível durabilidade não é somente o seu destino, mas o que propriamente o define. Quaisquer vivências do mundo físico se relacionam à imediaticidade, contemplando o que se passa em um agora em vez de conjecturar ou relembrar e, assim, ausentar-

⁶⁶ “Saludos ao partinte, alvissaras ao amanhecete. Dormência, destino.”

⁶⁷ “Até mais. Adya.”

se do presente. A ele o texto passa a se ater, descrevendo o ambiente, árvores, constelações, pedras e a cidade (FW, 600-601). Com o “*immermemorial*” (sempre memorial), une-se “*Father Times and Mother Spacies*” (FW, 600, 2-3)⁶⁸.

A chegada de Kevin, o filho pródigo (FW, 595), como membro da nova geração parece ser a preocupação de HCE, gatilho para tantas reflexões acerca da passagem do tempo. As garotas que tanto flertaram com ele anteriormente retornam, dançam e cantam (FW, 601). Algo une essa passagem às últimas linhas do monólogo de ALP, “*last a lone*” (FW, 601.15)⁶⁹: se Issy pode ser relacionada a uma ilha⁷⁰, palavra repetida também em referências diversas à Irlanda na página 605 — “*ysland of Yreland*”, “*cyclical Yrish archipelago*” e até mesmo tornando-se verbo em “*an enysled lakelet yslanding a lacustrine yslet*” (FW, 605.20)⁷¹ as duas personagens se unem, uma vez que a solidão marcará as palavras de Anna Livia nesse final. A ascensão de Kevin (que passa a ser grafado Coemghem) culmina em uma perturbação da ordem vigente, colocando-o no centro de tudo (“*in the concentric centre of the translated water*”; FW, 606.3-4)⁷². Assim como o batismo cristão se realiza na água, também o meio por onde se dão as transformações operadas pelo tempo é a correnteza: “*the primal sacrament of baptism or the regeneration of all men by affusion of water. Yee*” (FW, 606.10-12)⁷³.

O rio passa a fluir para o leste com a interferência do venerável, santo, abençoado, sagrado Kevin, que chega do oeste (FW, 605.10), enquanto a maré recua. Na dinâmica de substituição das gerações, a matriarca dá boas-vindas ao filho, que se torna adulto. A fluidez das águas segue para fora do tempo quando Anna Livia morre. A correnteza agora se lança para trás pela força oceânica — “o único ato de amor verdadeiro no livro” (EPSTEIN, 2010, p. 24).

⁶⁸ “[...] o Pai do Tempo e a Mãe do Espaço [...]”

⁶⁹ “[...] com a leta longa.”

⁷⁰ O vocábulo deriva do latim *insulam*, resultando em palavras similares nos idiomas mais presentes em *Finnegans wake*: inglês *isle, island*; francês *île*; italiano *isola*; alemão *insel*; irlandês *inis*. O norueguês *øy*, o dinamarquês *ø* e o sueco *ö* lembram o início do capítulo 8/I, em que um “O” isolado ocupa a primeira linha, formando um vértice.

⁷¹ “[...] um enylhado laguinho yslandando uma ylhota lacustre [...]”

⁷² “[...] no centro concêntrico da translataada água [...]”

⁷³ “[...] no primeiro sacramento, o do batismo, ou na regeneração do homem pela aspensão da água. Yá.”

Temos a sucessão de duas discussões. Uma delas tem como participantes Muta e Juva, assemelhando-se aos já conhecidos Mutt e Jute (FW, 609-610). Muta remete a mutação e Juva, a juventude (GORDON, 1986, p. 269; TINDALL, 1969, p. 317), o que parece apropriado para o livro em que tudo finda e recomeça. Assim como a ideia de *samdhi* (de que tratarei adiante), a Páscoa simboliza momento no tempo que reúne tanto morte quanto nascimento (GORDON, 1986, p. 263), e é o que *Finnegans wake* enfatiza a todo o tempo, culminando em seu último livro. O tema da ressurreição permeia o diálogo entre o par dicotômico.

Instaura-se, em seguida, um debate público entre São Patrício (isto é, alguém vindo de fora da Irlanda) e um arqidruída (sábio no druidismo celta e, portanto, um local), em uma espécie de continuação do diálogo anterior (FW, 611-613). A diferença, como disse Tindall, é que antes Shem e Shaun puderam se unir — a comunicação impossível do diálogo de Mutt e Jute desta vez se efetuou — enquanto o segundo par de debatedores está absolutamente imiscível. Tratam da natureza do mundo físico. O sábio local defende que esse mundo seja ilusório, enquanto São Patrício defende que todo conhecimento advém da realidade concreta criada por Deus — fazendo uma concessão: defende que o mundo pode não ser perfeito, tampouco os seus habitantes.

O santo irlandês vence a discussão, ovacionado pelo público. Seria equiparado a Shaun, por sua praticidade e apego ao mundo concreto. O sábio local, como Shem — e como Joyce, como também afirma Tindall — está ligado a tudo o que não se vê, aproximando-se da psique de um artista. Sua linguagem é distinta, como um *pidgin* que soa estranho tanto quanto o próprio *Finnegans wake* (TINDALL, 1969, p. 319). O fato de que é o santo Shaun quem vence a discussão se combina ao fim do livro. A sugestão de retorno ao início, porém, pode reavivar a discussão inúmeras vezes.

“Well, we have frankly enjoyed more than anything these secret workings of natures (thanks ever for it, we humbly pray) and, well, was really so denighted of this lights time” (FW, 615.13-15)⁷⁴. A carta de Anna Livia, diretamente do entulho, é revelada (FW, 615-619). Não temos mais Mamalujo, mas sim a

⁷⁴ “Francamente usufruímos mais do que tudo estes secretos trabalhos da natureza (eternas graças, por isso, humildemente rogamos), bem, assim realmente nos denoítamos com essas luzes a tempo.”

Mamma Lujah: ALP ocupa o lugar dos quatro evangelistas (FW, 614.27). Ela inicia sua fala por uma grata prece pelos bons momentos, em delicado otimismo. Em seu relato, não acastela o marido como inocente, mas o defende como mais um culpado entre todos nós, também imperfeitos. Sua carta é assinada e seguida de um *post scriptum*, antes mesmo de chegarmos ao seu monólogo, que não é um relato a ser enviado, mas uma despedida de quem está sendo forçada a desaparecer, submetida ao fim do livro e da vida.

Em um trecho composto por mais alusões ao próprio *Finnegans wake*, perguntamos “*What has gone? How it ends?*”, mas logo se diz “*Begin to forget it. It will remember itself from every sides, with all gestures, in each our word*” (FW, 614.18-20)⁷⁵. A resposta que recebemos, portanto, é a de que não importa o que o livro diz, importa que ele se faz e se refaz a cada leitura. Podemos até nos esquecer do que lemos, não termos entendido o que se passou e como termina: o texto se representifica a cada palavra. Se tivemos expectativas do que deveria ser um livro de prosa, não nos lembramos mais. Afinal, somos a favor da liberdade para ler? “*Have we cherished expectations? Are we liberty of perusiveness?*” (FW, 614.22-23)⁷⁶.

Demonstrando que sempre se circundam os mesmos tópicos, revisitamos temas e, em especial, o do tempo, comprovando sua centralidade. A sequência de ciclos que constituem toda e qualquer história, ao invés de enfoques individuais, são retomados em “*eggburst, eggblend, eggburial and hatch-as-hatch-can*” (FW, 614.32-33)⁷⁷. *Finnegans wake* busca não uma universalização homogeneizadora, que tomar como equivalentes as experiências dos seres humanos em geral, mas sim a própria natureza do tempo como aquilo que se experiencia de maneira particular e intransferível. Falar da própria obra é também falar de seu assunto primordial. Assim, ao dizer “*Yet is no body present here which was not there before. Only is order othered*” (FW, 613.13-14), refere-se a esse “*farbigger pancosmos*” (FW, 613.11-12)⁷⁸ que define *Finnegans wake*, obra cuja ordem única é que tudo seja tornado outro, dispensando outras ordenações. A definição da dinâmica de *Wake* é a do tempo: os seres vi-

⁷⁵ “O que se passou? Como há de terminar?”; “Começa a deslembra-lo. Isso há de se lembrar de todos os lados, com todos os gestos, em cada uma de nossas palavras.”

⁷⁶ “Afagamos expectativa? Somos pela liberdade de investigação?”

⁷⁷ “[...] overroto, ovomexido, oventerrado e pega-para-capar [...]”

⁷⁸ “Porém aqui não tem ninguém que já cá não esteve antes. Só que a ordem foi outrada” e “policolor pancosmo”.

vos, de forma geral, vivenciam os mesmos ciclos, mas se constituem por particularidades inúmeras e inabordáveis.

A matéria-prima é aquilo que a passagem do tempo oferece, mas jamais mostraremos exatamente o que se passou, pois não se repete o passado. Somente o que se pode fazer é reestruturá-lo, criando algo a partir das reminiscências, dos restos do lixo e dos fragmentos da memória. *Finnegans wake*, como qualquer texto, é feito de “*separated elements of precedent decomposition for the very purpose of subsequent recombination*” (FW, 614.34-35)⁷⁹. Se a matéria-prima não o distingue de outras obras, é apenas a maneira de recompô-la que o torna distinto. Busca-se preservar os “*so that the heroticisms, catastrophes and eccentricities transmitted by the ancient legacy of the past*” (FW, 614.35-615.1, grifo meu)⁸⁰ — isto é, HCE e ALP, como indicam as siglas. O que é preciso sempre ter em mente, porém, é que nada é realmente preservado, pois recombina-se os elementos e conseqüentemente tudo se transforma, a cada recuperação de qualquer legado, a cada revisitação e coleta de elementos antigos.

Daqui em diante, vemos pouco a pouco realizar-se a “devolução da língua inglesa” certa vez prometida por Joyce. “*When morning comes, I’ll give them back to the English language. I’m not destroying it for good*” (ELLMANN, 1989, p. 546)⁸¹. Essa devolução das palavras à língua inglesa não se realiza por completo, uma vez que recaímos novamente no início do livro. Não alcançamos nunca a continuidade da narrativa para o resto do dia; ela não nos é dada, assim como não sabemos o que se deu madrugada adentro em *Ulysses*. Lendo *Ulysses*, revivemos o mesmo dia, como um *groundhog day* em que podemos manipular a ordem dos acontecimentos (lendo fora da ordem). Uma vez lendo *Finnegans wake*, estamos condenados a habitar a escuridão da noite — condenação que se faz dádiva.

Samdhí

⁷⁹ “[...] os elementos dialeticamente separados em decomposição precedente com o vervíssimo propósito de subsequente recombinação [...]”

⁸⁰ “[...] assim que os heroticismos, as catástrofes, as excentricidades transmitidas por legado ancestral do passado [...]”

⁸¹ “Quando a manhã vier, eu as devolverei [as palavras] à língua inglesa. Não a estou destruindo de vez.”

O quarto livro se inicia com a repetição “*Sandhyas! Sandhyas! Sandhyas!*” (FW, 593.1), que compreende referência ao canto dos anjos divinos e a T. S. Eliot — *sanctus, sanctus, sanctus* e *shantih shantih shantih* ao final de *The waste land* (EPSTEIN, 2010, p. 248). Epstein também sublinha, além dessas duas referências mais fortes e imediatas, a possibilidade de que esteja indicado também o dia da semana, *Sunday* (EPSTEIN, 2010, pp. 248-249), e de que esteja embutido um termo do sânscrito, que Joyce teria mencionado certa vez a Jacques Mercanton. O significado que Joyce teria relatado nessa ocasião é bastante poético: o crepúsculo do amanhecer, “*the twilight of dawn*” (EPSTEIN, 2010, p. 249). Epstein, contudo, logo depois de relatar o que Joyce teria dito a Mercanton, reduz o significado da referida palavra a um termo excessivamente simplório, “transição” (EPSTEIN, 2010, p. 249). Acrescento que essa primeira linha lembra, também, o nome de diversos rios nos Estados Unidos, entre eles o possivelmente mais famoso rio Sandy do estado de Oregon.

Sendo esse um termo sânscrito consideravelmente amplo e que forma diversas outras palavras, há inúmeras entradas para seu verbete em dicionários. Seus significados possíveis compreendem termos como união, conexão, junção, combinação, articulação, intervalo, pausa, reconciliação, dobra (*fold*) e mesmo vulva⁸². Um uso metafórico do termo pode denominar, também, o ato sexual⁸³. Explanei brevemente alguns aspectos desse vocábulo em minha dissertação, da qual cito um trecho.

O final (se podemos assim dizer) de *Finnegans wake*, no entanto, sugere um *continuum* que aponta a um futuro, à substituição da geração anterior pela que a sucede. O [último] capítulo se inicia com “*Sandhyas!*”, que lembra tanto *Sunday* (o Sol que está nascendo na manhã indica o novo dia, já que o sonho de Earwicker pode ter se passado em uma noite de sábado), quanto um *saṁdhī* (संधि), termo sânscrito que significa “junção” ou “articulação” e remete à cosmologia do Bramanismo, em que se denominam os intervalos entre as yugas (as quatro idades: *satya*, *treta*, *dwapar* e *kali yuga*) de *sandhyā* e *sandhyāṅsa*. (FREITAS, 2012, p. 118)

⁸² Encontrei e comparei as traduções em diferentes fontes, a saber: BENFEY (1866; 2005), p. 1004; BOPP (1847), sem paginação; HUET (2019), p. 856; MONIER (1899; 2005), p. 1144-1145.

⁸³ Informação também confirmada no site <http://spokensanskrit.org>, acessado em 02 de fevereiro de 2019. Segundo se registrou em *A sanskrit Dictionary* (BENFEY, 1866; 2005), o acréscimo de um sufixo resulta em *saṁdhāna*, que tem conotação sexual (p. 1002).

O termo *samdhí* (ou *sandhi*, como transliterado por Epstein) sintetiza a ideia de temporalidade subjacente a toda a obra, uma vez que seu significado une fim a início, como o título *Finnegans wake* já o faz. A ideia de articulação da palavra diz respeito eminentemente à articulação do início e do fim de um período de tempo, como o nascer do sol contém em si a ideia de um dia que começa tanto quanto também concentra a ideia de finalização do período noturno anterior. *Samdhí* não é um termo que pode significar alternadamente ou o começo, ou o fim; nomeia, justamente, a intersecção entre ambos, sem derivar a separação entre um e outro. Não à toa, a palavra também significa acordo, aliança ou tratado de paz, e dela derivam denominações de acordos de paz específicos, como após o estabelecimento de uma amizade (*samgata*) ou mediante cedência de filha para o casamento (*samtana*) até pausa para descanso e suspensão de atividades (BENFEY, 1866; 2005, p. 1004), além de ser também o nome de um rio.

A palavra *samdhí* parte, por conseguinte, do princípio de que começo e fim são dois aspectos ou duas maneiras de se enxergar rigorosamente a mesma coisa. Fim e início, sob essa perspectiva, são o exato mesmo período de tempo. Assim, é articulada uma transição, mas o que se enfatiza de fato é a união momentânea. Não se pode dizer que o *samdhí* é mais precisamente o nome dado ao amanhecer ou ao crepúsculo, pois é a síntese de ambos os aspectos.

Assim se constrói o espaço-tempo em *Finnegans wake*. A sobreposição nos obriga a vislumbrar o máximo possível de possibilidades condensadas no texto e não eleger uma delas. Não se pode afirmar que estejamos na casa da família Porter em um domingo de manhã, admirando a paisagem da cidade, sem assumir que se habita igualmente o espaço-tempo do sonho, em que os actantes mudam igualmente, e que somos evocados a habitar os espaços-tempos mitológicos, lendários e fictícios de maneira geral que são evocados sem tréguas, sem intercalações.

Como citei em capítulos anteriores, Epstein considera que, no livro IV, o tempo para, e recomeça o âmbito puramente espacial (EPSTEIN, 2010, p. 247). Sua visão é peculiar, propondo um molde interpretativo que só é coerente se considerarmos tempo e espaço como instâncias separadas e submetidas, em *Finnegans wake*, à orientação da correnteza do Liffey. Como destaquei no

começo desta tese, o registro das mudanças de correnteza do rio nos quatro livros foi uma das várias contribuições relevantes e acertadas do excelente *A guide through Finnegans wake*. A separação dos livros de *Wake* em tempo e espaço, porém, apesar de funcionar dentro de suas premissas, é dispensável e algo estranha, se pensarmos que o fim do sonho — este consistindo, justamente, em uma suspensão do tempo cronológico da vida — e o desenrolar de ações no tempo da vida familiar ordinária — ainda impregnada de sonho e de sono, mas trazendo uma cronologia um tanto mais palpável — comporiam o fim da instância temporal juntamente com o livro I.

Algo comum aos livros, de maneira geral, é a ênfase dada à ideia de despertar sempre unida à de ressurreição, sendo a fênix presença constante e aqui reaparecendo: “*Phlenxty, O rally!*” (FW, 593.4)⁸⁴. Só é possível verbalmente se expressar quando não se está em transe — sendo o sono uma maneira de se imergir em “*trancitive spaces*” —, pois durante um transe o verbo não seria capaz de começar a existir: “*Verb umprincipiant through the trancitive spaces!*” (FW, 594.2-3)⁸⁵. Como produzir sentido estando fora de si?

É bem verdade que, no livro IV, começamos a ver a paisagem da própria cidade com cada vez mais clareza, graças à luz do sol gradualmente invadindo a paisagem (“*The smog is lofting*”; FW, 593.6-7)⁸⁶, e isso enfatiza o estabelecimento de um espaço. Também é possível concordar que a família esteja despertando — “*Passing. One. We are passing. Two. From sleep we are passing. Three. Into the wikeawades warld from sleep we are passing. Four. Come, hours, be ours!*” (FW, 608.33-35)⁸⁷, mas justamente isso sugere que as personagens poderão ocupar conscientemente, de novo, o espaço-tempo de suas vidas cotidianas, aquele que ocupavam antes de adormecerem — e que *Finnegans wake* não nos mostra. O máximo que alcançamos é a área limítrofe. Em IV, temos sinais de que os membros da família Porter estejam despertando ou sendo chamados a acordar e a descer para o café da manhã: “*Calling all downs. Calling all downs to dayne. Array! Surrection!*” (FW, 593.2-3)⁸⁸. O espaço-tempo do último livro é, portanto, expandido, por compreender um patamar

⁸⁴ “Phlenxitude, Ó esthoura!”

⁸⁵ “Verbo principiante pelos espaços transitivos!”

⁸⁶ “O sereno sobe.”

⁸⁷ “Passagem. Um. Passamos. Dois. Do sono estamos passando. Três. Ao vasto visto mundo do sono passamos. Quatro. Venham eras, a nossas horas!”

⁸⁸ “Chamando todos os ciclos! Chamando todos os cidos pra desdijuar. Arriba! Surreição!”

além, fronteiroço entre o onírico e o plenamente desperto (*wide awake*), “*wike-awades*”.

Outro problema de considerarmos, como Epstein, o livro I e o livro IV parte de uma mesma categoria, a do espaço sem tempo, é a diferença entre os dois. O primeiro livro é muito diferente do IV no que concerne ao tratamento dado ao espaço e ao tempo, em especial, por enfatizar a atmosfera onírica, que se esfacela no último. Não se desenvolvem ações ordinárias da família no livro I, em que o enfoque está nas imersões míticas diversas, em incursões ao passado que nos apresentam os arquétipos (vide a breve genealogia de HCE, com Bygmeister Finnegan; a visita ao museu, com Kate; a narrativa de Jarl e Prankquean).

A gagueira característica de HCE piora, previsivelmente, quanto menos controle ele consegue ter sobre o que acontece à sua volta. Identificamos sua presença ao nos depararmos com gagueira — “*iteritinerant*” (FW, 594.7), “*to-touches*” (FW, 594.21) — enquanto o passado puxa: “*Past now pulls*” (FW, 594.26). O movimento do passado é o de puxar porque tudo está absolutamente fadado a se tornar passado. Nada jamais permanece presente e resiste a habitar o passado, uma vez que a única possibilidade disso seria a eternidade — mas a eternidade prescinde de divisões entre passando, presente e futuro. Nela, simplesmente se é e apenas nunca se deixa de ser. Isso é abordado em um romance de Simone de Beauvoir chamado *Todos os homens são mortais*, de 1946, cujas pontes com o tema da temporalidade em *Finnegans wake* abordarei neste capítulo.

IV.2. Negar o tempo: Borges e Beauvoir

Em aula intitulada “Entre La Mancha e Babel”, Umberto Eco desenvolve um questionamento a respeito do *status* de Jorge Luis Borges em relação à inovação linguística. Comparando a obra do argentino à de Joyce e, em particular, a *Finnegans wake*, Eco conclui que se deveria pensar Borges como um conservador, em oposição ao experimentalismo do irlandês. Esse conservadorismo, contudo, seria o de um “arquivista delirante” (ECO, 2011a, p. 112), e Eco enxerga nesse oxímoro a descrição do tipo de experimentalismo engendrado por Borges.

Poder-se-ia questionar, antes de tudo, por que comparar Borges justamente a James Joyce e, pior ainda, em sua fase mais radical. A mesma pergunta poderia ser feita quanto a esta tese, e as observações de Eco — com as quais somente me deparei, ironicamente, ao final da redação deste texto — parece-me uma resposta igualmente adequada.

Eco afirma que ambos os escritores tinham um mesmo projeto para suas obras e descreve esse projeto como “tomar a cultura universal como terreno de jogo” (ECO, 2011a, p. 112). O que os diferencia é algo fundamental, mas que não anula o projeto em comum: “Joyce jogou com as palavras, Borges com as ideias”, querendo dizer que Joyce manipulava de maneira radical os significantes — em um trabalho no nível “subatômico” da linguagem” — e Borges, o significado — em nível “atômico”, rearranjando elementos para “recompô-los em novas moléculas” (ECO, 2011a, p. 113). Ambos executam diferentes experimentalismos, em âmbitos quase opostos, mas com motivações impressionantemente similares.

A execução do projeto literário de Borges é evidentemente diferente da de Joyce, mas “igualmente rigorosa, absoluta e conduzida até o limite do possível e do pensável” (ECO, 2011a, p. 113). Os dois autores rejeitavam classificações unitárias e as multiplicavam, em vez de perseguir projetos de aperfeiçoamento linguístico que objetivassem uma expressão verbal translúcida.

Sabemos, porém, que a radicalidade do texto *wakiano* vai além de manipulações de significante. Defrontamo-nos, por toda a obra, com longas incursões ao passado, de intenções aparentemente genealógicas; inúmeras considerações históricas e epistemológicas; diversas repetições de fatos e relatos e outros desvios que multiplicam as linhas temporais em vez de explicarem ou de se adicionarem a uma só linha narrativa central.

Recuperemos aquilo que ocorre pela primeira vez em 2/l, momento em que HCE repentinamente vocifera um discurso aparentemente cheio de culpa diante de um desconhecido que lhe pergunta as horas. O indivíduo, confuso, volta para casa e é possivelmente ouvido por sua esposa enquanto relembra a cena em voz alta. Daí em diante, uma história se espalha: HCE se defendeu, mas de quê?

As inúmeras versões repetidas por todos os quatro livros, com actantes diferentes, sugerem ramificação temporal. Um momento pontual do passado agora se perpetua em diversas variantes, de acordo com cada relato. Não se trata apenas da constatação de que uma cena resulta em diferentes experiências de acordo com a subjetividade de quem a vivencia; afinal, os que recontam a história sequer a vivenciaram. Trata-se de efetivamente passar a existir uma nova versão a cada vez, não havendo correspondência entre fato e relato — e sequer havendo, em primeiro lugar, fato como verdade absoluta, uma vez que todo fato transposto em narrativa pode se tornar relato.

A linguagem é o único requisito para o alastramento de histórias distorcidas e para a conseqüente aniquilação da ideia de “fato” como tal, como porção de informação clara e indubitável. Formam-se tão somente fatos distorcidos ou não-fatos: se um dito fato não ocorreu da maneira como se define, pode-se dizer, simplesmente, que nunca ocorreu. Paralelamente, quaisquer fatos, por terem sido verbalizados e compartilhados entre indivíduos e qualificados por consenso, passam a existir como narrativas factuais para aquele grupo. Fatos narrativos, portanto, mantêm-se passíveis de revisão e de rasura⁸⁹.

A linguagem para Joyce e para Borges é, assim, o meio para rasurar, desviar, não para comunicar ou aclarar. Fazer da linguagem a morada e banir dela qualquer busca pela verdade é o que fazem os dois autores.

⁸⁹ Em tempos de autoverdades e pós-verdades, que embasam diálogos e monólogos políticos, é possível ter em mente exemplos fora da literatura ainda mais radicais.

La Biblioteca de Babel

Em sua aula, Umberto Eco se refere ao famigerado conto “La Biblioteca de Babel” (1941), a narrativa borgiana a respeito de uma biblioteca da qual jamais se pode sair — pois ela é o próprio universo — e na qual “a busca da palavra verdadeira é infinita e sem esperança” (ECO, 2011a, p. 105). A biblioteca do conto se assemelha à ideia “igualmente vertiginosa da pluralidade dos Mundos Possíveis” (ECO, 2011a, p. 110). Considerando que Eco se refira à teoria do físico Hugh Everett III (1930-1982) — que só começou a ser desenvolvida na década de 1950 —, podemos pensá-la como ilustração para a maneira como Eco nega qualquer suposto conservadorismo em Borges. Ao nos fazer imaginar ramificações inúmeras e incontroláveis, Borges aniquila tanto a ideia de verdade, de fato narrativo único e de relato confiável quanto a de narrativa linear, apresentando à leitora a possibilidade de que não haja um eixo espaço-temporal a ser seguido e que muito mais exista para além do que o texto aborda.

As técnicas usadas por Joyce se distinguem de algumas interpretações correntes a respeito do tratamento dado ao tempo em suas obras. A interpretação exposta por Richard Ellmann em sua biografia de Joyce, por exemplo, assume o completo apagamento de passado, presente e futuro, sem considerar qualquer nuance.

Em todos os seus livros até *Finnegans wake*, Joyce procurou revelar a coincidência do presente com o passado. Só em *Finnegans wake* levaria essa concepção aos limites máximos, implicando que não existe presente nem passado, que não há datas, que o tempo — e a linguagem que é a expressão do tempo — é uma série de coincidências gerais de toda a humanidade. (ELLMANN, 1989, p. 680)

O que Ellmann descreve é uma verdadeira anulação do tempo. Sem quaisquer divisões, Joyce teria engendrado a suspensão temporal que se equipara à eternidade. O que Joyce faz, porém, não é apagar as noções de passado, presente e futuro, como se pode notar nas tantas referências a essas palavras — especialmente à primeira das três — por toda a obra, bem como à memória e ao ato de lembrar, relatar, recompor restos e reminiscências, como se sintetiza na galinha Belinda, na carta, nos evangelistas, nas recupera-

ções genealógicas a respeito de HCE etc. O que ocorre é que esses tempos não existem em isolamento, linearmente. Em vez disso, diferentes momentos são sobrepostos, difundindo-se ao mesmo tempo.

No conto “La biblioteca de Babel”, Jorge Luis Borges descreve a existência de lugar denominado simplesmente “a Biblioteca” por alguns, porém nada menos que “o universo” pelo narrador. Este defende que o lugar seja infinito, enquanto outros argumentam que deva haver um fim. Descreve as lâmpadas como esféricas fontes de luz incessante e insuficiente para sua infinitude (o lugar é infinito; seus recursos, não).

A denominação do narrador amarra sua alegoria: a Biblioteca, cujas lâmpadas brilham como estrelas, é como o universo, de que não se apreende mais do que o horizonte conhecido, mas cujos limites permanecem ignorados e, por isso, supõe-se que o espaço seja infinito. O narrador diz que, como outros, já peregrinou em busca de algo como “o catálogo dos catálogos” desse acervo incomensurável, mas nunca se encontrou nada que o catalogasse ou descrevesse. Místicos usam “palavras obscuras” ao buscarem certa catarse, esperando “que o êxtase lhes revele” a divindade máxima. Somente há teorias humanas, ideias em disputa, algumas mais passíveis de se tornarem canônicas, outras consideradas menos prováveis.

Afirmo que a Biblioteca é interminável. Os idealistas arguem que as salas hexagonais são uma forma necessária do espaço absoluto ou, pelo menos, de nossa intuição do espaço. [...] (Os místicos pretendem que o êxtase lhes revele uma câmara circular com um grande livro circular de lombada contínua, que siga toda a volta das paredes; mas seu testemunho é suspeito; suas palavras, obscuras. Esse livro cíclico é Deus.) (BORGES, 1999, p. 33)

Em meio a disputas de teorias e crenças, o narrador explana o que tem como certeza, a começar pela indubitável verdade de que “a Biblioteca existe *ab aeterno*”. O corolário imediato desse axioma é “a eternidade futura do mundo” — ainda que não do homem, imperfeito e mortal. Por mundo, aqui, entende-se o universo, isto é, a Biblioteca. A classificação dessa eternidade como “futura” explicita a teoria quanto ao tempo: é eterna daqui para frente, sendo interminável, mas admite-se ponto originário. Narra-se, ainda, a “extravagante felicidade” que acometeu os seres humanos ao saberem que a Biblioteca continha todos os livros: “[...] sentiram-se senhores de um tesouro intacto e secre-

to. Não havia problema pessoal ou mundial cuja eloquente solução não existisse” (BORGES, 1999, p. 34).

A consequência da infinidade de livros é esta: seu conteúdo absoluto abarcaria todos os conhecimentos possíveis, uma vez que abarca todas as possibilidades das línguas. "Também se esperou então o esclarecimento dos mistérios básicos da humanidade: a origem da Biblioteca e do tempo” (BORGES, 1999, p. 34). A existência de uma coletânea infinita não garante, porém, conhecimento absoluto, nem mesmo garante que se possa desvelar mistérios fundamentais. Aliás, seriam esses mistérios expressos em linguagem? Não se tratariam de obras inefáveis, incompreensíveis pela razão?

Segundo o narrador, seria "verossímil que esses graves mistérios possam explicar-se em palavras: se não bastar a linguagem dos filósofos, a multiforme Biblioteca produzirá o idioma inaudito que se requer e os vocabulários e gramáticas desse idioma” (BORGES, 1999, p. 34). Se aceitamos que a Biblioteca tudo contém, infinitamente, passa a ser cabível admitir a possibilidade de tudo explicar e traduzir em linguagem. O universo é redutível à linguagem; nossa perspectiva a respeito de tudo e qualquer coisa não poderia ser inscrita no mundo, transmitida para fora do pensamento (tampouco registrada em livros) senão como linguagem. Isso — a que doravante denomino lei da linguagem — é a premissa para a existência de toda inscrição individual transmissível e durável (ainda que não eterna).

No universo da Biblioteca de Babel, que é a Biblioteca de Babel, portanto, tudo é convertido em linguagem; mas a linguagem poderia tudo converter?. "Não me parece inverossímil que em alguma prateleira do universo, haja um livro total” (BORGES, 1999, p. 34), diz o narrador. Não é inverossímil que haja uma existência concisa em linguagem, unificada em um só objeto, em um só livro total e infinito. Outra consequência é a de que haja remetimentos também incontáveis entre essas obras: "Para localizar o livro A, consultar previamente um livro B, que indique o lugar de A; para localizar o livro B, consultar previamente um livro C, e assim até o infinito...” (BORGES, 1999, p. 34). Multiplicadas as inscrições dos seres que já existiram e existem no mundo, somadas aos constantes remetimentos de umas inscrições a outras (que também se modificam entre si, criando outras e ramificando-se), temos, é claro, uma sequência potencialmente infinita de inscrições. Tal conjunto de inscrições

advindas da presença e ação de subjetividades no mundo não é, contudo, a criação divina a que se refere o narrador e, por isso, não garante qualquer alcance de verdades transcendentais; garante, no entanto, uma incomensurável coletânea sempre em modificação, da qual se alimenta, inclusive, a constante renovação da literatura.

O anseio aparentemente totalizante inerente a *Finnegans wake* encerra, em última instância, um anseio de superação do tempo. Ao reunir “todas” (óbvia hipérbole) as maiores obras já escritas (na óptica de Joyce, complementadas por referências a outras culturas) em uma só, intenta-se superar o distanciamento espaço-temporal que é consequência da flecha do tempo, vencendo o apartar cronológico que segrega obras e acontecimentos no tempo e no espaço.

Na biblioteca de Borges, a condensação de “todas” as obras e possibilidades linguísticas se dá no campo das ideias, sem o projeto de traduzir em linguagem o infinito de possibilidades proposto e imaginado em sua ficção. Borges o ilustra, assim, a partir de algo concreto, conferindo-lhe materialidade e reforçando sua refutação dos aspectos do espaço-tempo estranhos à eternidade e à infinitude. Umberto Eco registra até mesmo uma estimativa dos livros da biblioteca de Borges (ECO, 2018, p. 126). Almejando cumprir o seu objetivo de traduzir o espaço-tempo que imagina em linguagem, Borges acaba por deixar de lado o efeito de presentificação inerente ao ato de leitura, bem como a qualquer enunciação. Nas palavras de Paul Ricoeur (2012b), engendrar um tempo presente sempre pressupõe, necessariamente, fazê-lo por meio da linguagem, definindo o ato de enunciação como o ato de presentificação por natureza.

[...] embora a *contagem* do tempo do calendário esteja apoiada nos fenômenos astronômicos que dão sentido à noção de tempo físico, o *princípio* da divisão do tempo do calendário escapa à física e à astronomia [...] não há nada que diga que determinado dia do calendário tomado em si mesmo é passado, presente ou futuro [...] Para ter presente, como também aprendemos com Benveniste, é preciso que alguém fale; o presente é o discurso que o enuncia; para chegar ao tempo vivido a partir do tempo crônico é portanto preciso passar pelo tempo linguístico, referido ao discurso; é por isso que determinada data, completa e explícita, não pode ser dita nem futura nem passada se ignorarmos a data da enunciação que a pronuncia. (RICOEUR, 2012b, pp. 182-184)

Assim, Borges permite-se deixar de lado qualquer espaço-tempo que não seja aquele de sua biblioteca de Babel, intangível, ocupando lugar apenas em sua ficção. Uma biblioteca infinita seria fonte igualmente inesgotável de experiências e, portanto, de presentificações. Em princípio, todo tipo de experiência poderia ser evocada; até mesmo experiências de reconhecimento, trazendo à tona qualquer coisa de obsoleta diretamente do passado para o aqui-agora, por meio de resquícios da memória. Paul Ricoeur se refere à abordagem fenomenológica desse tipo de ativação mnemônica e caracteriza esse “pequeno milagre” da seguinte forma: “Onde as neurociências falam simplesmente de reativação dos rastros, o fenomenólogo, deixando-se instruir pela experiência viva, falará de uma persistência da impressão originária” (RICOEUR, 2012a, p. 426). Assim, todo tipo de impressão originária persistente poderia ser evocado se imaginarmos um universo infinito de possibilidades de ativação de rastros. “Reconhecer uma lembrança é reencontrá-la” e, para isso, é preciso “presumi-la acessível” (RICOEUR, 2012a, p. 441).

Finnegans wake, anterior ao conto de Borges, facilmente poderia tê-lo inspirado. Mais importante do que isso, porém, é compararmos as concepções de livro total e de infinito. No caos do conto de Borges, o narrador — apesar de distraído da “condição dos homens” e pela “escrita metódica” — revela certa angústia em saber que não é capaz de “combinar certos caracteres que a divina biblioteca não tenha previsto e que algumas de suas línguas secretas não contenham um terrível sentido”; a infinidade de possibilidades o leva a pensar nas mais extremadas hipóteses: “Ninguém pode articular uma sílaba que não esteja cheia de ternuras e de temores; que não seja em alguma dessas linguagens o nome poderoso de um deus” (BORGES, 1999, p. 35). Se *Finnegans wake* engendra uma multiplicidade de sentidos simultâneos, que geram, por conseguinte, uma sincronia de sentidos difusos, ainda está, evidentemente, muito longe de esgotar todas as possibilidades de sentidos (assim como nós, que a lemos, estamos longe de esgotar os sentidos que a obra nos permite produzir). O que Joyce tem como meta não é abarcar totalidades nem infinitos, que, no sentido de Borges, têm carga de esgotamento, de exaustão e, portanto, de ausência de novidade. A simultaneidade de Borges, diferente da de Joyce, é a simultaneidade de tudo, do infinito; ela resulta na conclusão das possibilidades — ou, ao menos, na finalização da produção das possibilidades,

uma vez que todas elas já teriam sido concretizadas. James Joyce, ao invés disso, buscou potencializar em *Finnegans wake* aquilo que Borges imaginou já esgotado em “A biblioteca de Babel”.

No conto de Borges, por haver uma combinação infinita de textos já prontos e guardados em um acervo, a linguagem passa a parecer fundamentalmente irrelevante em vista de que tudo já fora feito com ela. Manipular palavras perde um pouco a graça quando se sabe que já se construíram os mesmos enunciados antes e daí se segue a afirmação aforística “Falar é incorrer em tautologias” (BORGES, 1999, p. 35). A infinidade que se tem no presente aniquila possibilidades futuras: se tudo já existe, tudo o que vier a existir será repetição. Que impacto teria para o presente saber que tudo já existe? “A certeza de que tudo está escrito nos anula ou nos fantasmagoriza” (BORGES, 1999, p. 35). Não há sucessão, não há encaminhamento ao futuro: havendo já tudo, há nada.

A existência absoluta de todas as possibilidades abarca, por conseguinte, antíteses e contrários, como o narrador diz a respeito do próprio texto: “Esta epístola inútil e palavrosa já existe [...] e também sua refutação” (BORGES, 1999, p. 35). Se há combinações infundáveis e códigos incontáveis, deve haver um idioma em que uma palavra signifique x e outro em que a mesma palavra signifique y; como assegurar a comunicação? “Você, que me lê, tem certeza de entender minha linguagem?” (BORGES, 1999, p. 35).

A desconfiança de quem narra é a mesma de quem lê. Não há garantia de que as palavras que se emitem sejam transmitidas a quem as recebe como planejado. Há, porém, a garantia do tempo presente da enunciação, como disse Benveniste. Essa é a garantia que une as duas pontas do ato de expressão linguística (que assim denomino por ser um ato que, segundo consideramos aqui, pode falhar no aspecto comunicativo). No caso do texto escrito, o momento do ato de leitura é o presente que une, em um elo indissociável, leitora e texto.

A “eternidade futura do mundo” que cita o narrador do conto de Borges parece ser, a essa altura, um erro conceitual: a eternidade preenchida pela existência de tudo o que pode haver não se divide em antes e depois. Se tudo há, só há agora. O narrador reitera, porém, que “não é ilógico pensar que o mundo é infinito” (BORGES, 1999, p. 35), e imagina, ao final do conto, uma

nova condição: a de que a Biblioteca seja "ilimitada e periódica", isto é, que possa ser abarcada por um viajante eterno que pudesse percorrê-la. A partir de algum(ns) ponto(s), haveria repetições em desordem "que, reiterada, seria uma ordem: a Ordem" (BORGES, 1999, p. 35). A eternidade futura está na abertura a reordenações dos livros (todos) que existem. A infinidade é passível de ser percorrida, porém, somente por um viajante eterno, com um indefinido tempo disponível para fazê-lo.

O ensaísta Ramón Xirau escreveu a respeito de Jorge Luis Borges (1899-1986) e sua famigerada relação com o tema do tempo. O texto de Xirau se chama "Borges e a anulação do tempo" (1975) e, apesar de ter argumentos diferentes e de não citar nenhum dos dois contos sobre os quais discorrerei aqui, traz duas considerações pertinentes. A primeira delas é a de que Borges refuta o tempo ao mesmo tempo que sabe ser impossível fazê-lo, como a citação que aparece como epígrafe deste capítulo explicita. A segunda, que cito abaixo, traz referência a Joyce.

A negação de um tempo linear, prolongadamente vida e proximamente morte, é, em Borges, como o é implicitamente em Novalis, em Mallarmé, e no próprio Joyce, a afirmação de "outros tempos": mágicos, míticos, sonhados e reconhecidamente irrealis. A irrealidade — o sonho, a outra face da realidade — assume em Borges o lugar da realidade. (XIRAU, 1975, p. 76)

Xirau está correto a respeito de Borges, como o próprio Borges parece ter admitido. Sua produção literária é resultado de sua convicção de que "o tempo pode ser dito em linguagem" (BORGES *apud* XIRAU, 1975, p. 73), mas apenas o tempo que ele persegue, isto é, que supõe e que imagina. Joyce faz o contrário — com projeto subjacente impressionantemente similar, como observou Umberto Eco. Aquilo que Xirau compreende como mágico ou meramente onírico foram os mecanismos que Joyce julgou mais convenientes enquanto buscava executar, na verdade, a maneira mais realista possível de expressar o tempo: não sendo realista.

El jardín de senderos que se bifurcan

Ainda a respeito da obra de Borges, no conto denominado “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941), a centralidade do instante e a importância primordial do tempo presente é enfatizada em mais de uma teorização do tempo. A infinitude da biblioteca e a conseqüente proximidade com o aparato teórico quântico reaparece aqui nas múltiplas possibilidades geradas pelo labirinto. Em muito o jardim referido no título se assemelha ao que temos no conto “El Aleph”, por conterem o inabarcável, e no que tem de circular no seu aspecto labiríntico remete ao conto “Las ruinas circulares”.

O protagonista Yu Tsun, agente a serviço da Alemanha na Primeira Guerra Mundial, viaja de trem a Ashgrove, em fuga e, ao mesmo tempo, em busca de um Stephen Albert. Em seu fluxo de pensamentos, devaneia a respeito da centralidade do instante que é vivido por um sujeito, e apenas por ele: “Depois refleti que todas as coisas nos acontecem precisamente, precisamente agora. Séculos de séculos e apenas no presente ocorrem os fatos; inumeráveis homens no ar, na terra e no mar, e tudo o que realmente acontece, acontece a mim...” (BORGES, 1999, p. 37). Esses pensamentos vêm à tona com a antecipação de sua própria morte, prestes a acontecer, sem que ele saiba exatamente em que momento.

Quando finalmente encontra Stephen Albert, este lhe revela detalhes a respeito de seu bisavô, Ts’ui Pen, que tinha dois projetos de vida aparentemente muito distintos: construir um labirinto e escrever um romance. Ao imaginar os labirintos que seu bisavô sonhara construir, o narrador imagina um “labirinto de labirintos, num sinuoso labirinto crescente que abarcasse o passado e o futuro e que envolvesse, de algum modo, os astros” (BORGES, 1999, p. 40). Sua divagação faz com que se sinta, “por tempo indeterminado, com percepção abstrata do mundo” (BORGES, 1999, p. 40). Essa descrição — cuja ilusão durou “tempo indeterminado”, em um tempo psicológico de devaneio do protagonista — é de um labirinto cuja infinidade espacial implica que seu tempo seja o da eternidade, abarcando passado e futuro e apagando tais divisões, suspendendo o agora como o tempo absoluto.

Os devaneios do protagonista, porém, são refutados no próprio conto. Stephen Albert lhe revela que as duas metas consistiam, em verdade, em um mesmo projeto. Ts’ui Pen trata de tempo sem citar nomeá-lo como tema, exceto quando diz não acreditar

num tempo uniforme, absoluto. Acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange todas as possibilidades. (BORGES, 1999, p. 43)

O bisneto do autor, descrente, diz que “o futuro já existe” (BORGES, 1999, p. 40). Depara-se, ao contrário do que acreditava, com o fato de que seu bisavô fora bem-sucedido no desafio autoimposto: engendrou romance cheio de possibilidades, que era, como define Stephen Albert a Yu Tsun, “uma imagem incompleta, mas não falsa, do universo tal como o concebia Ts’ui Pen” (BORGES, 1999, p. 43). O labirinto do autor era um labirinto de símbolos, que registrou em linguagem as veredas bifurcadas que imagina para o tempo universal. Como diz seu manuscrito, “Deixo aos vários futuros (não a todos) meu jardim de veredas que se bifurcam” (BORGES, 1999, p. 39): alguns futuros incluiriam que seu manuscrito fosse encontrado e lido; outros, não.

O romance de múltiplas veredas que se bifurcam no tempo não se deu por meio da construção de “um volume cíclico, circular [...] cuja última página fosse idêntica à primeira, com possibilidade de continuar indefinidamente” (BORGES, 1999, p. 39), trecho do conto de Borges que quase poderia ser um trecho sobre *Finnegans wake*. Ainda que não seja circular, Albert explica que, ao contrário de narrativas lineares, em que, “cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as outras, na do quase inextricável Ts’ui Pen, opta — simultaneamente — por todas” (BORGES, 1999, p. 39).

No que diz respeito à narrativa, seu romance apontava para uma potencialidade infinita de continuidades, apresentando diversas opções, mas sugerindo suas diversas possibilidades de prosseguimento. Assim o autor Ts’ui Pen — assim como Borges, que o criou — conseguiu pensar um romance de “diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam” (BORGES, 1999, p. 39). O caráter de infinidade se dá em uma projeção para além da materialidade textual, uma vez que o romance necessariamente é o que apresenta de efetivamente legível; isso não significa que tal projeção deixe de ser, porém, parte do próprio texto, por estar engendrada em sua estrutura.

A descrição de “um volume cíclico, circular [...] com possibilidade de continuar indefinidamente” (BORGES, 1999, p. 39) seria uma maneira bastante literal de pensar em um livro sem fim, e bem se aplica à estrutura concebida por James Joyce em *Finnegans wake*. Por outro lado, a projeção ao infinito do romance fictício de Ts’ui Pen é mais literal da que poderíamos imaginar em *Wake*. Quanto a esta, podemos considerar a infinitude da obra de Joyce sob o aspecto de uma *obra de arte aberta*, como no conceito de Umberto Eco, ou sob a perspectiva temporal que aqui apresentei, de que *Finnegans wake* nos obriga a uma reelaboração da leitura, na medida em que nos conduz de volta ao início e que nos sugere, assim, que a releitura será um novo percurso que se inicia, sem progressão cumulativa de informação. A noção de abertura que Eco atribui ao texto de *Wake* pode ser entendida, dessa forma, como uma abertura do conceito de ler, ao incitar uma leitura radicalmente inesgotável.

Com frequência se descreve *Finnegans wake* sob o aspecto de extremo de ideal condensação, buscando reunir, diz-se, “todos os livros em um”. Nas palavras de William York Tindall, *Finnegans wake* é um mundo em nosso mundo, “*a world within a world*” (TINDALL, 1969, p. 22). O mundo que a obra abarca é o mundo oferecido a quem a lê; a leitora, porém, pode nunca conseguir desbravar todo esse mundo, que permanecerá tendo horizontes ainda inexplorados. Como diz Umberto Eco em “*A Portrait of the Artist as a Bachelor*”⁹⁰, *Finnegans wake* descende do antigo *Book of Kells*, e ambos são espécies de “modelo da língua humana e do mundo em que vivemos” e “são modelo de um universo em expansão, talvez finito e contudo ilimitado, ponto de partida para infinitas interrogações” (ECO, 2011a, p. 104).

Nisso ressoa a aproximação entre Borges e a interpretação de muitos mundos de Hugh Everett III feita por Umberto Eco — que, inclusive, já havia comparado a obra de James Joyce a essa mesma teoria quântica em *Obra aberta* (ECO, 1989, p. 48). O paralelo entre mundo e obra que abrange *Finnegans wake* e *Book of Kells* poderia facilmente se aplicar à expansão espaço-temporal imaginada por Borges em seus contos.

No segundo conto de Borges aqui comentado, como vimos, a narrativa aparentemente caótica de Ts’ui Pen intenta narrar diversas possibilidades, co-

⁹⁰ Conferência no University College Dublin em 1991.

mo espécie de “labirinto dos labirintos” que resultou em sequências narrativas aparentemente contraditórias. A tentativa de Ts’ui Pen de narrar incontáveis desenrolares muito possivelmente se submete à linearidade da escrita e do ato de leitura. Ainda que não possamos analisar um romance fictício ao qual não temos acesso, temos algumas descrições. Diz-se que a sucessão de suas páginas parece caótica e incoerente — ao menos a quem não tem conhecimento de seu projeto labiríntico —, parecendo um “acervo indeciso de rascunhos contraditórios” (BORGES, 1999, p. 40). De sua linguagem, a julgar pelo manuscrito, não temos indicações de que seja diferenciada em qualquer aspecto. Sua aparente incoerência advém das sequências de “diversos futuros, diversos tempos que também proliferam e se bifurcam” (BORGES, 1999, p. 41) — que constituem seu próprio projeto mal-compreendido. Supõe-se, portanto, que haja sequências narrativas quebradas pelas possibilidades diversas que se bifurcam em novas continuações.

Em *Finnegans wake*, as possibilidades estão sobrepostas, intrincadas, ao invés de estarem encadeadas ou postas lado a lado. Não há como detectar cada contradição em cada uma das quebras de sequências narrativas, uma vez que o livro é todo constituído de contradições e construído em uma estrutura toda permeada por quebras e rupturas. Nem mesmo as contradições são identificáveis em uma narrativa já desde o princípio esfacelada.

Nem mesmo a carta — possivelmente elaborada por ALP (e encontrada por ela, na forma da galinha Belinda), escrita por Shem (o *penman*) e entregue por Shaun (o *postman*) — nos oferece certezas. Não podemos tomá-la como documento pertencente à ficção. Nós apenas nos deparamos com trechos que podem integrar seu texto, o que se confirma em sua finalização. A carta defende HCE de acusações heterogêneas; mas como executar uma defesa sem abarcar as acusações? A carta de ALP aparece como o resultado de um gesto de dom, uma doação que não espera por algo em troca. Nem mesmo se espera a completa compreensão de seu projeto, da mesma forma que o projeto de Ts’ui Pen tampouco aguarda essa compreensão total — e tampouco ainda *Finnegans wake*. Não por mera arrogância dos que idealizaram esses textos, mas pela ciência de que seus projetos abarcam uma multiplicidade desdobrável em inúmeras possibilidades textuais. Um ato de leitura — ainda que durasse uma vida inteira, ainda que abarcasse uma insônia ideal — não apreenderia

a totalidade desses textos, como na vida só nos damos conta de fragmentos espaço-temporais vividos pela nossa subjetividade, sem dispor de múltiplos ângulos nem de organização narrativa.

Essa impossibilidade de compreensão não leva a declarar nem o colapso do texto, nem o fracasso da leitura. Ao contrário, tal peculiaridade pode nos levar a enxergar todos os textos como textos *potencialmente* impossíveis de serem absolutamente abarcados e profundamente compreendidos (ainda que em diferentes níveis, de acordo com o texto). Alguns, mais diretos, são mais facilmente compreendidos e menos abertos a equívocos; mas como afirmar que tenham caráter *absolutamente* inequívoco quando seus significados se misturam ao que a leitora tem de carga prévia e de expectativas?

Por outro lado, os textos que são inequivocamente impossíveis de serem compreendidos em totalidade em um mesmo ato de leitura não são atestados da falência da literatura, como diria Stanislaus Joyce⁹¹, mas antes trazem à tona a radicalidade de uma impossível completude hermenêutica comum a todos os textos. Convidando a uma leitura que não tenha como objetivo a sua compreensão final, esses textos tornam especialmente evidente o aspecto comum a qualquer texto literário, isto é, o caráter duvidoso de compreensões textuais unívocas.

O ato de leitura — seja do texto de Borges, seja do texto da personagem de Borges, seja de *Finnegans wake* — deve partir da mesma premissa: o que quer que se consiga ler provavelmente não abarcará nem um décimo das possibilidades ali contidas. Em vez de implicar desconsolo ou desestímulo, é tanto mais profícuo que isso enfatize a importância da colisão e da complementação mútua dos resultados de diversos atos de leitura executados por diferentes indivíduos.

Tous les hommes sont mortels

O romance de Simone de Beauvoir denominado *Todos os homens são mortais* (*Tous les hommes sont mortes*), *pré-nouveau roman*, foi publicado pela primeira vez em 1946. A obra estabelece como centro temático a questão da

⁹¹ ANDERSON, 1998, pp. 113-114.

finitude da vida humana — ou, em uma formulação mais precisa, o fato de que a finitude define a condição humana. Esse princípio confere outra dimensão, um tanto irônica, ao título do romance, aparentemente pueril: não se fala de todo o mundo, de todos os seres ou de todo o universo, mas especificamente dos seres humanos, cuja condição se define, tacitamente, a partir da mortalidade.⁹²

A consciência da finitude como definidora da vida humana: eis o fio condutor de toda a trama e a origem dos dilemas das personagens. A abordagem desse fio condutor configura-se como o destino da narrativa. Simone de Beauvoir põe em interação personagens dotadas de uma diversidade de pontos de vista extremamente contrastantes e, assim, engendra a problematização do tema. Por meio do enfrentamento fictício de alteridades, o romance propõe a sua questão.

A consciência da finitude aparece, a princípio, como uma fonte de angústia. Os pensamentos da personagem principal, Régine, demonstram que todas as suas atitudes e decisões são pautadas pelo desejo de alcançar a imortalidade — ou o que houver de mais próximo disso —, o que tenta fazer por meio de sua carreira artística. A personagem imagina conseguir alcançar a eternidade da sua existência por meio da busca de fama e reconhecimento. Somente o que confere algum sentido à vida de Régine é o seu empenho constante em se projetar para além da própria morte. Fixada em sua meta, torna-se cada vez mais autocentrada.

Esse anseio é colocado em questão a partir do momento em que Régine conhece Raymond Fosca, um enigmático italiano. Régine percebe em Fosca um olhar perdido e vazio, como se estivesse sempre profundamente entediado; ao mesmo tempo, sente-se atraída. Percebendo que ele parece não fazer nada e descobrindo que nem mesmo se alimenta — o que lhe rende o apelido de faquir —, decide abordá-lo. Já nos primeiros diálogos, Fosca demonstra não ver propósito algum em mudar as próprias atitudes, ao que Régine reage contundentemente: “*vous êtes jeune, vous êtes fort, et vous choisissez de vivre comme un mort !*” (BEAUVOIR, 2015, p. 15) e “*vous refusez de vivre*”

⁹² Isso não significa que o romance proponha ou adentre um debate a respeito da separação dos humanos em relação aos outros seres vivos. O enfoque é a vida humana; outras condições de finitude também podem existir, apenas não são abordadas.

(BEAUVOIR, 2015, p. 16)⁹³. Percebendo que Fosca ignora suas afirmações, Régine decide “curá-lo”, ao que Fosca diz apenas “não estar doente” (BEAUVOIR, 2015, p. 16) e não lhe revela a verdade.

O contraste entre as personagens não poderia ser mais nítido, mas os papéis eventualmente se invertem, permanecendo antagônicos. Fosca é afetado pelas tentativas de Régine e, com esse acometimento, busca encontrá-la, mas ela rapidamente perde o interesse. Fixado na vivacidade extravagante da atriz, Fosca se torna dependente de seus estímulos e persegue sua presença. Diante dessa insistência, Régine se impõe e questiona se, ao persegui-la, Fosca não teme que ela o considere execrável, mas nem assim ele se intimida: “*Bientôt vous serez morte et toutes ses pensées avec vous*” (BEAUVOIR, 2015, p. 22). O romance começa a se demonstrar o quanto toda e qualquer importância é diminuída na existência de Fosca, para quem tudo é gritantemente efêmero. Seu bom senso e sua capacidade de se constranger são abafadas em sua condição; ao mesmo tempo que nada lhe dá nem prazer, nada lhe intimida, assusta ou desagrada. A verdade que Régine desconhecia consistia no fato de que, não havendo morte, apagam-se todos os riscos e receios.

Quando Régine descobre a imortalidade de Fosca, que ele lhe demonstra cortando o próprio pescoço com uma navalha, volta a se fascinar com o fato de que ele está vivo há sete séculos e ainda viverá para sempre. Em dado momento, pede que Fosca não se esqueça dela — assim, ele pode ser a solução para o seu anseio: “*il est venu vers moi et il m'emportera dans sa mémoire jusqu'à la fin des siècles*” (BEAUVOIR, 2015, p. 29)⁹⁴. Fosca diz ter memória em excesso, “*trop de mémoire*” (BEAUVOIR, 2015, p. 29). À sugestão de escrever livros de memórias, responde que o fez por vinte anos, mas se deu conta de que escrevia sempre o mesmo livro. Até certo ponto, narrar poderia conferir uma visão de conclusão para as sucessões de acontecimentos da vida de Fosca, mas ele deixou de enxergar essa possibilidade depois de notar que suas histórias, com o passar dos séculos, não eram tão distintas quanto pareciam ser antes de perder sua mortalidade.

Fosca enxerga dessa mesma forma as memórias que Régine lhe conta. Considera sempre as mesmas histórias, enquanto ela contesta: são minhas

⁹³ “Você é jovem, você é forte, e escolhe viver como um morto!” e “você se recusa a viver”.

⁹⁴ “[...] ele veio até mim e me levará em sua memória até o fim dos séculos.”

histórias, de meu passado: “*je suis différente*” (BEAUVOIR, 2015, p. 44). Ela se vê como única, mas ele a vê como tão única quanto qualquer outra mulher; ele a ama, como já amou qualquer outra. O excesso de memórias que Fosca involuntariamente acumula não permite que uma pessoa esteja sempre em destaque; a longo prazo; dela restarão fragmentos entre as incontáveis lembranças formadas na mente dele.

Régine só começa a compreender o impacto dessa eternidade quando Fosca lhe conta histórias de seu passado, até que ela perceba serem, de fato, “sempre a mesma história” (BEAUVOIR, 2015, p. 140), do ponto de vista tão amplo e, por isso, tão distanciado de Fosca. Guerras sucedem guerras, intercaladas por períodos de paz; através dos séculos, ele vivencia dilemas diversos, conflitos de todas as ordens. A repetição infundável dos acontecimentos tira sua esperança de trazer qualquer bem ao mundo — sua ilusão a respeito da imortalidade — a mesma que todas as personagens aparentam ter — era a de poder fazer muito. Seus valores humanistas foram se apagando à medida que Fosca percebia que sua imortalidade não lhe garante qualquer poder acima das outras pessoas.

Sendo o destino do romance o problema da mortalidade, a abordagem da autora é, naturalmente, inseparável de sua filosofia existencialista. Ainda que haja concatenações filosóficas embasando os rumos da narrativa, seu destino se realiza, ressalte-se, sem trazer conclusões simples — ao contrário, abrindo o tema, apresentando a problemática. Por não acompanharmos apenas as histórias de Fosca, o romance de de Beauvoir traz a questão sob diferentes ângulos, em vez de alcançar um fim que se realize em respostas para a problemática proposto. O maior contraste se dá em relação a Régine, a atriz que almeja aplausos e prestígio tão longo quanto possível, mas também às personagens citadas por Fosca em suas histórias de vida — entre essas pessoas, conhecemos Armand.

Fosca projetara uma eternidade na qual teria tempo para sucessivas e infinitas conquistas. Sua imortalidade foi uma escolha baseada nessa ilusão. Armand é outra personagem que traz o contraste de vivacidade e de engajamento, mostrando-se como um homem que pretende fazer o máximo que puder de suas ações, de sua vida finita, e se diferenciando de Régine por seu engajamento não ser narcísico, mas voltado às relações de alteridade. Armand

não se paralisa, e esse esforço constante se mostra necessário para objetivos que se estendem do imediato ao complexo, uma vez que a passagem do tempo tudo afeta. O convívio de Fosca com as outras pessoas é dificultado por esse descompasso. A certa altura, Armand dizer a palavra “hoje” em uma frase qualquer provoca reflexão em Fosca: “*Le mot avait un sens pour eux. Pour eux, il y avait un passé, un avenir : il y avait un présent*” (BEAUVOIR, 2015, p. 225)⁹⁵.

As angústias de Régine diante da mortalidade, opostas às de Fosca, têm o mesmo fundo de inquietação que encontramos em *Finnegans wake*, que é a inquietação perante o fim. A necessidade da lembrança individual e do estabelecimento compartilhado de uma memória se revelam como o único caminho possível na angústia perante a mortalidade. É a lembrança que fabrica a impressão de superação da passagem do tempo para Régine e também no monólogo de Anna Livia que, mesmo já alcançando o fim, diz: “*My leaves have drifted from me. All. But one clings still. I'll bear it on me. To remind me of. Lff!*” (FW, 628.6-7)⁹⁶.

As palavras finais do romance de Beauvoir descrevem, por meio de uma narração em terceira pessoa, a reação de Régine diante da saída repentina de Fosca. Depois de a atriz ter ouvido algumas de suas histórias, foi possível começar a compreender a diferença da dimensão temporal de alguém imortal e o vazio que ele sentia depois de tantos séculos e acontecimentos testemunhados, todos juntos, apenas por ele. Como em *Finnegans wake*, as palavras ficam escassas, e as frases parecem minguar à medida que a personagem não consegue mais se conter.

Elle le regardait s'éloigner, comme s'il avait pu emporter avec lui le maléfice qui l'avait dépouillée de son être ; au tournant, il disparut. Elle fit un pas, et s'arrêta, clouée sur place ; il avait disparu, mais elle demeurait telle qu'il l'avait faite : un brin d'herbe, un moucheron, une fourmi, un lambeau d'écume. Elle regarda autour d'elle : il y avait peut-être une issue ; furtif comme un battement de paupière, quelque chose effleura son coeur ; ce n'était pas même un espoir et déjà cela s'était évaporé ; elle était trop fatiguée. Elle écrasa ses mains contre sa bouche, elle inclina la tête, elle était vaincue ; dans l'horreur,

⁹⁵ “A palavra fez sentido para eles. Para eles, houve um passado, um futuro: houve um presente”

⁹⁶ “Minhas folhas derivam de mim. Todas. Só esta me resta. Paro e porto comigo. Pra lembrança de. Lff!”

dans la terreur, elle acceptait la métamorphose : moucheron, écume, fourmi jusqu'à la mort. « Ce n'est que le commencement », pensa-telle, et elle restait immobile comme s'il eût été possible de ruser avec le temps, de l'empêcher de poursuivre sa course. Mais ses mains se raidissaient contre ses lèvres contractées.

Ce fut quand l'heure commença de sonner au clocher qu'elle poussa le premier cri. (BEAUVOIR, 2015, p. 228)⁹⁷

O epílogo se inicia com o amanhecer: “*dans le monde des hommes, une nouvelle journée commençait ; le ciel était bleu de l'autre côté de la fenêtre*” (BEAUVOIR, 2015, p. 227)⁹⁸, No amanhecer insinuado ao final de *Finnegans wake*, ALP se expressa como a correnteza do Liffey em direção ao mar, em direção ao início do livro, indicando a renovação dos ciclos. O amanhecer sugere, nas duas obras, a articulação entre fim e início: em *Wake*, dos ciclos generacionais; em Beauvoir, é Régine, em vez de Anna Livia, quem vivencia a consciência do fim. Fosca dissera a Régine que buscava nela um recomeço para a própria vida, mas se deparou com a inexistência de começos ou recomeços decorrente da impossibilidade de conclusões.

No romance de Beauvoir, o grito final de Régine é o “primeiro grito”, indicando continuidade em vez de rematar um fim. Fosca seguirá vivendo a continuidade das sequências de ciclos que, por tudo abarcarem, diminuem a importância das especificidades. Sendo imortal, não integra os ciclos, mas apenas os observa; são, por isso, destituídos de significado. Seu desaparecimento no horizonte sugere que não se possa saber o seu destino, pois a própria ideia de destino se dissolve no fato de que seu percurso continuará indefinidamente. Não há despedida, morte, aviso prévio nem qualquer conclusão: Fosca apenas evanesce na paisagem, como se fosse parte da visão macroscópica dos ciclos repetitivos da natureza. Sob a perspectiva macroscópica à qual ele se integra,

⁹⁷ “Ela o observou ir embora, como se pudesse carregar consigo a maldição que furtou de seu ser. Ao virar, desapareceu. Ela deu um passo e parou, imobilizada no mesmo lugar; ele havia desaparecido, mas ela permaneceu como ele a deixara: uma folha de grama, um mosquito, uma formiga, uma espuma irrisória. Ela olhou em volta: talvez houvesse uma saída; furtiva como uma palpação de pálpebra, algo tocou seu coração; não era nem uma esperança e já tinha desaparecido; ela estava muito cansada. Pressionou as mãos contra a boca, inclinou a cabeça, foi vencida; horrorizada, aterrorizada, aceitou a metamorfose: mosquito, espuma, formiga, até a morte. ‘É apenas o começo’, pensou, e permaneceu inerte, como se tivesse sido possível enganar o tempo, impedi-lo de seguir o seu curso. Mas suas mãos estavam rígidas contra os lábios contraídos.

Foi quando o sino da torre bateu as horas que ela soltou o primeiro grito.”

⁹⁸ “[...] no mundo dos homens, um novo dia começava; o céu estava azul do outro lado da janela.”

tudo é contínuo e infindável, como o fluxo do Liffey e os ciclos de amanhecer e anoitecer; no âmbito humano, a visão macroscópica enxerga a sucessão de famílias, de conflitos fratricidas, de seduções, traições e guerras seguidas de acordos de paz.

Aquilo a que Régine almeja não se realizaria, portanto, no que Fosca possui. Tampouco é Fosca a epítome da vida ideal por ter vida eterna. Viver fora da temporalidade dos outros seres humanos tira todo o seu ímpeto e esvazia de significado quaisquer tentativas de engajamento de sua parte. Fosca não tem interesse por nada e suas empreitadas perdem o sentido pelo fato de que pode tentar tudo eternamente, o que torna fracasso e vitória indistintos. Assim como Régine vive em má fé e inautenticidade, Fosca tampouco consegue alcançar qualquer autenticidade em suas ações, por carecer do horizonte da finitude. Somente tendo a morte como o horizonte pressuposto da própria existência é que se faz possível qualquer engajamento em vida, qualquer comprometimento intencional — em outras palavras, só assim se coloca a própria subjetividade em jogo.

O dilema da mortalidade se constitui, portanto, de uma ambivalência essencial: positivamente, a mortalidade pode gerar comprometimento e permitir uma vida engajada em autenticidade; negativamente, é a finitude, também, que gera ansiedade e dúvida, por interromper toda a potencialidade do ser. A mortalidade não é um obstáculo a ser superado — hipótese que teria como consequência a imortalidade como solução e, portanto, Fosca como a fracassada síntese —, porém tampouco é uma dádiva que automaticamente confere ao ser humano um comprometimento com a sociedade ou consigo próprio, menos ainda autenticidade.

Em seu livro *Dying for time* (2012), Martin Hägglund realiza uma profunda leitura das questões relacionadas à relação humana com o tempo nas obras de Marcel Proust, Virginia Woolf e Vladimir Nabokov. Hägglund parte do ensaio “Sobre a transitoriedade” (“*Vergänglichkeit*”, 1915), de Sigmund Freud, e constrói sua explicação em torno de três conceitos: *chronophobia*, *chronophilia* e *chronolibido*. A primeira, uma espécie de fobia diante da efemeridade, consistiria na mais absoluta angústia, ansiedade ou preocupação instalada com a consciência da própria mortalidade — ideia que podemos pensar de maneira contígua ao que é desenvolvido em *Ser e tempo* por Martin Heidegger. Ao in-

vés disso, a *chronophilia*, como se pode imaginar, trataria do mais absoluto apego ao que é passageiro, ao momento presente, de maneira que esse apego, de certa forma, é alimentado pela *chronophobia*. A *chronophobia* se revela em resistência à perda e a *chronophilia*, no apego — ambas indissociáveis.

A lógica da *chronolibido*, por sua vez, fundamenta-se na necessária coexistência de ambas as forças anteriores, o que aponta para uma falta ontológica deixada de lado pela psicanálise. Um paradigma dessa lógica, segundo explana Hägglund, é o luto, uma vez que “*Without the attachment, one would have nothing to lose, and without the resistance, one would have nothing to mourn*” (HÄGGLUND, 2012, p. 112)⁹⁹. O que o autor argumenta ser o erro de Freud foi não ter identificado que a *chronophobia* é efetivamente intrínseca à *chronophilia* (HÄGGLUND, 2012, p. 111).

Simone de Beauvoir não discorre nesses termos a respeito da lógica *chronolibidinal* abordada por Hägglund, mas sua narrativa parte do mesmo pressuposto de que não basta se livrar da ilusão da eternidade: é preciso viver com a tensão entre mortalidade e angústia perante a morte. A linha narrativa do romance de Beauvoir segue a trajetória da compreensão de Régine de que a vida humana é fadada à coexistência dessas duas forças, isto é, à lógica *chronolibidinal* implicada na consciência da mortalidade. De forma evidentemente muito distinta, *Finnegans wake* se fundamenta sobre essa mesma tensão, que emerge em sua linguagem antirracional (ou, como frequentemente se diz, “onírica”).

O destino da narrativa de Beauvoir, como vimos, é mais um ponto de continuação, ou mesmo de partida, do que um ponto finalizador. É a realização da problematização desenvolvida por meio da trama. Nenhuma das personagens sintetiza nem aponta uma solução para o dilema da mortalidade — que é o dilema de *estar ciente* da própria mortalidade —, mantendo a tensão entre as perspectivas. É a manutenção da tensão que sustenta, até certo ponto, *Finnegans wake*: não há solução para o embate contra a passagem do tempo, nem há resolução para nenhum dos conflitos, nem mesmo para o conflito principal entre Shem e Shaun, seja como irmãos, seja como aspectos de HCE. Beauvoir explica e destrincha a tensão da mortalidade, por meio das mudanças de pers-

⁹⁹ “Sem o apego, não se teria nada a perder; sem a resistência [à perda], não se teria luto.”

pectiva de Régine que nós acompanhamos com a leitura. Joyce mantém a angústia perante a mortalidade ao focar justamente a experiência permanente dessa tensão.

As reflexões a respeito da efemeridade que permeiam o texto de *Finnegans wake* se diferenciam profundamente do desenvolvimento do mote de Simone de Beauvoir, concebido em torno do lento e racional processo de Régine. Acompanhamos a personagem e sua aguda *chronophobia* até que finalmente compreenda o que é, de fato, a imortalidade, e por que não se pode idealizá-la a partir de parâmetros intrínsecos à mortalidade. Se lançarmos mão do arcabouço proposto por Hägglund, podemos dizer que o destino da narrativa de Beauvoir se traduz no processo da intensa *chronophobia* de Régine até que se consiga explanar uma compreensão mais próxima da *chronolibido*, enquanto *Finnegans wake* oferece uma experiência literária — pois nada pretende explanar — integralmente *chronolibidinosa*.

No capítulo 1 de *Finnegans wake*, lê-se: “*Hou! Hou! Gricks may rise and Troysirs fall (there being two sights for ever a picture) for in the byways of high improvidence that’s what makes life-work leaving and the world’s a cell for cit-ters to cit in*” (FW, 11.35-12.2)¹⁰⁰. Temos os gregos, que são aberrações (“*Gricks*”, *Greeks*) e temos senhores de Tróia, (“*Troy sirs*”, *Trojans*) em uma frase que, pretensamente, soa como um ditado popular: gregos podem ascender e troianos [podem] cair, havendo sempre duas visões (“*sights*”; ou *sides*, versões) para uma história (ou uma história que sempre há). Nos atalhos da alta imprudência (em vez de dizer que Deus escreve certo por linhas tortas, remetendo à divina providência, afirma-se que os caminhos da vida são, por vezes, atalhos não confiáveis), é essa ciclicidade — constituída por ascensões, quedas e variações imprevisíveis da vida — que faz o trabalho da vida valer a pena, *life worth living* contido em “*that’s what makes life-work leaving*”.

Nesse excerto, o mundo é uma célula — multiplicável origem da vida — e uma cela para cidadãos se sentarem e, assim, nada permanece. A efemeridade é mais do que algo a ser lamentado, mas uma inevitabilidade a ser reconhecida. A flecha do tempo resulta da entropia que permite que a vida exista.

¹⁰⁰ “Oh! Oh! Gregcaralhos subam and troycalças caiam (havendo duas visões de toda pintura) pois nos desvios dalta improvidência é isto que aviva obra e vida e o mundo é uma cela onde sedentários citam.”

Essa certeza física integra nosso conhecimento sobre o cosmos e se reflete na filosofia, transformando-se em diversos conceitos diferentes. A flecha do tempo em Beauvoir se apresenta no tema da imortalidade, isto é, da possibilidade de não se colocar um fim à continuidade do processo em que o presente que se torna passado; isso implica, porém, a interrupção do processo de envelhecimento do corpo humano, que é parte da própria evolução do tempo (como parte da inevitável e perene entropia, isto é, da tendência ao equilíbrio que gera movimento e mudança para que se alcance a ordem). O tempo do imortal, assim, não pode sofrer o efeito da flecha do tempo (o que dizemos que é o passar do tempo). O tempo da imortalidade é, portanto, um tempo absolutamente suspenso; é inerte, incalculável e indivisível.

Ponto aqui, por contraste, algo essencial à compreensão temporal a partir do texto do *Finnegans wake*. Sua abertura gera uma tendência ao infinito, e ambas são inerentes ao texto por este ser interminável, inconclusivo em todos os sentidos possíveis, em forma e em conteúdo. O texto de James Joyce lida com a mudança o tempo todo e a centraliza como temática por meio das personagens, que se metamorfoseiam em elementos da natureza e estes se personificam. O mais amplo exemplo de como Joyce metaforiza o tema da passagem do tempo, da finitude e das gerações que substituem gerações (a despeito da vontade de qualquer uma delas) sintetiza-se no ciclo da água — a correnteza (ALP) que se evapora forma nuvem (forma análoga à filha Issy, a certo ponto chamada Nuvoletta), que chora, isto é, chove e reintegra as águas dos lençóis freáticos terrenos, desaguando no mar (HCE).

O livro de Joyce, sem extremidades definidas, alimenta-se de mudança e trata de mudança, enquanto o de Beauvoir lida com o tema da finitude levando a uma consequente inércia: o anseio quase patológico por uma impossível eternidade. No termo cunhado por Martin Hägglund, Beauvoir explora, em um âmbito individual e psicológico, uma extrema *chronophobia*. Régine tem como ideia fixa a hipótese da imortalidade de um indivíduo, em que tudo é constante e o tempo não age, pois inexistente.

A hipótese de Régine é personificada em Fosca, deixando clara não apenas a distinção entre uma vida imortal e as vidas mortais. O contraste entre as personagens se configura como mecanismo para desvelar a Régine as reais consequências de suas expectativas do que seria a imortalidade que tanto de-

seja. Régine deseja existir para sempre, mas não sabe exatamente do que se trata a imortalidade e ignora seu caráter de atemporalidade, partindo de seus próprios parâmetros mortais para imaginá-la. A personagem só é capaz de idealizar uma imortalidade em que as mudanças e inconstâncias de sua vida mortal ainda existiriam — uma imortalidade impossível.

Em *Finnegans wake*, ao invés do que a circularidade poderia sugerir a princípio, a finitude é fortemente evidenciada. A constante lembrança dos ciclos não se estabelece em *Wake* como uma maneira de sugerir renovação infinita e eternidade. Ao contrário, essas lembranças primordialmente trazem em si a constante lembrança da inevitabilidade do fim da vida. No livro III, quando Shaun ocupa o centro das ocorrências (lembrando que Shaun é aspecto de HCE), assistimos à maturidade do jovem filho evoluir, aproximando-se da idade adulta: “[...] *Jaun, by the way, was by the way of becoming (I think, I hope he was) the most purely human being that ever was called man*” (FW, 431.-9-11)¹⁰¹. A flecha do tempo é inevitável e, por isso, o filho se tornar adulto é visão ameaçadora para o pai — não por direta competição, mas pela lembrança da passagem do tempo.

A passagem do tempo também é relembrada na infertilidade, que se coloca como uma espécie de morte para HCE e para ALP, no que diz respeito aos ciclos de gerações que se sucedem em necessária substituição. Filho e pai, filha e mãe se correspondem e se apartam pela ação do tempo. Anna Livia lamenta: “*Yes, you’re changing, sonhusband, and you’re turning, I can feel you, for a daughterwife from the hills again*” (FW, 627.1-3)¹⁰². Está prestes a escorrer pela correnteza, diluindo-se no mar e se imiscuindo ao marido, ambos passando da vida finita e dinâmica para a eternidade inerte. “*I pity your oldself I was used to. Now a younger’s there*” (FW, 627.6)¹⁰³. Uma mais jovem (*younger*) está aí, assim como agora o lugar pertence a essa jovem (o apóstrofe indicando, nesse segundo caso, posse em vez de contração do verbo *to be*).

¹⁰¹ “[...] quem tava na via todavia de vir a ser (penso, logo foi) o mais puro ser fofumano que um dia chamaram homem, [...] Jaun”

¹⁰² “Sim, estás mudando, filhemarido, posso sentir-te, para uma filhesposa dos montes outravez.”

¹⁰³ “Lamento teu vetusteu a que me habituara. Agora vigora estaurora.”

O tom nostálgico toma conta do monólogo. “*You will always call me Leafiest, won’t you, dowling?*” (FW, 624.22-23)¹⁰⁴. “*On limpidy marge I made me hoom. Park and a pub for me*” (624.15-16)¹⁰⁵. Mais e mais perto de desaguar no fim, Anna Livia não se revolta nem se ressentida por perder seu protagonismo. Ao contrário, seus votos são de felicidade: “*Be happy, dear ones!*” (FW, 627.7)¹⁰⁶. Em paz, cede seu lugar à mulher mais jovem (“*younger*”) que veio e que lhe substituirá — que lembra Issy transubstanciada em nuvem, como Nuvoletta: “*And let her rain now if she likes. Gently or strongly as she likes. Anyway let her rain for my time is come. I done my best when I was let*” (FW, 627.11-13)¹⁰⁷.

Assim, ao mesmo tempo que se demonstra um profundo altruísmo nesses belos trechos finais — altruísmo no sentido mais literal possível, de transferência do ego para a alteridade —, toda essa passagem ao oceano carrega, também, uma necessária dose de resignação perante a força da ação do tempo. A partida não deixa de carregar a profunda perturbação de sentimentos ambivalentes. É dolorosa: “*O bitter ending!*” (FW, 627.34)¹⁰⁸. Antes de haver nuvens e vento, relembra Anna Livia, era tudo paz e silêncio: “*My great blue bedroom, the air so quiet, scarce a cloud. In peace and silence. I could have stayed up there for always only*” (627.9-10)¹⁰⁹. Questiona se será mesmo o momento de dizer adeus: “*And can it be it’s nnow fforvell?*” (FW, 626.33)¹¹⁰.

Em meio às lembranças que emergem diante do fim, Anna Livia se dirige diretamente ao marido em seu monólogo. Pede que veja e que relembre, em um anseio por compartilhar as memórias e por se assegurar de que suas lembranças não morrerão com ela. “*If I lose my breath for a minute or two don’t speak, remember! Once it happened, so it may again*” (FW, 625.28-29)¹¹¹. Com esse parcialmente impossível desejo — uma vez que lembranças são intransfe-

¹⁰⁴ “Me chamarás sempre Livfesta, não é assim, meu adourado?”

¹⁰⁵ “Em límpida margem ergui meu lar. Parque e bar pra mim.”

¹⁰⁶ “Sejam felizes, amados!”

¹⁰⁷ “Chovela agora, se é isso que adora. Chovisco ou trombada, como lhe agrada. Chova, no entanto, visto que é vinda minh’hora. Dei meu recado enquanto me foi dado.”

¹⁰⁸ “Que amargo fim!” A tradução perdeu a vogal que aparece como interjeição no início da frase — a mesma no início de 8/l.

¹⁰⁹ “Meu vasto leitoazul-celeste, o ar tão quieto, apenas uma nuvem. Em paz e silêncio. Eu poderia ter permanecido lá pra sempre, mas.”

¹¹⁰ “Será que é agora nnoos’ último adeus?”

¹¹¹ “Se por um momento perco o alento, não digas nada, remebra! O que já foi pode ser que ainda será.”

ríveis e apenas parcialmente compartilháveis na forma de relato —, Anna Livia fala sozinha. Frustra-se sozinha. “Sea, sea! [...] Where you meet I. The day. Remember! Why there that moment and us two only? I was but a teen” (FW, 626.7-10)¹¹².

Nesse sentido, no que concerne à mortalidade e ao fim, a mesma angústia que se observa em Régine em *Tous les hommes sont mortels* é observada em HCE e em ALP em *Finnegans wake*. O romance de Beauvoir aponta, em seu título, a premissa de que não podemos fugir, que acaba por ser fonte de apreensão — sentimento que, como apontei, na verdade se nutre da ambivalência de gerar angústia mas de permitir, também, o engajamento. Como ficou claro na tradução para o português, *Finnícius revém*, proposta por Augusto e Haroldo de Campos e posteriormente adotada por Donald Schüler, o título da obra final de Joyce enfatiza o aspecto renovador da premissa básica que nomeia e norteia o romance de Beauvoir, sugerindo que *wake* (velório) pressuponha *awake* (desperto). Assim, Joyce inverte o enfoque para uma visão mais positiva: dizer sim à mortalidade é dizer sim à vida. Fim e início revêm, inseparáveis.

¹¹² “O mar, mar! [...] Lá cê me teve. O’ dia. Lembra! Foi lá, num momento, cê e eu, sós? Eu, não mais que um botão [...]”

IV.3. A hospitalidade da literatura

Em *A guerra* (1515; 1999), Erasmo de Roterdã executa jogo etimológico com o termo *hostes*, latim para inimigos. Diz que, desde a antiguidade, nomeava-se os estrangeiros de “hostis”, “como sinônimo de hóspedes” (ROTerdã, 1999, p. 39), e daí “nasceram os impérios, dos quais não existiu jamais algum que não tivesse sido adquirido mediante muito sangue de gênero humano” (ROTerdã, 1999, p. 39). Aproximando termos antagônicos contidos na mesma palavra, Erasmo de Roterdã enfatiza as mazelas de atitudes e episódios bélicos, chamando a atenção para a linha tênue entre o estrangeiro percebido como hostil e, por isso, tratado de maneira hostil *versus* o estrangeiro que é bem-recebido, isto é, aquele que é incluído na comunidade local e a quem se oferece hospitalidade. Esse acolhimento, porém, sempre supõe alguma adequação às leis locais, e o que varia é tão somente quão violenta é essa imposição.

A aproximação entre linguagem e lei é está na essência de ambas. Para Agamben, em certo sentido, “a mais antiga tradição humana não é Logos, mas Dike (ou melhor, os dois são, em princípio, indissociáveis). [...] ao falar, [os homens] entregam-se sem remissão à justiça” (AGAMBEN, 2012, p. 72). A partir de Émile Benveniste (1969; 1995), Jacques Derrida aborda a questão do estrangeiro com o mesmo método de aproximação de contrários por meio da recuperação etimológica (DERRIDA, 2003). Benveniste detalha a ambivalência apontada por Erasmo no latim e chega a *hosti-pet*, indicando sua ligação com os termos *hostis* e *potis* e seu significado próximo de “senhor da casa”. Do termo relacionado a “senhor” é derivado *pats/pets*, termo que indica ipseidade ou identidade, o “si mesmo” ou “si próprio”. Isso ressalta a condição de haver um mesmo para que haja um outro — que Joyce aniquila com *Finnegans wake*, livro sem personagens, sem ipseidades.

O estrangeiro, por conseguinte, podendo ser “favorável” ou “hostil”, guarda a duplicidade semântica: tanto a possibilidade de ser um inimigo quanto a de ser um hóspede a ser recebido pacificamente (BENVENISTE, 1995, pp.

91-92). Émile Benveniste abordou, também, a respeito do grego, relação vocabular similar àquela evocada no latim: o termo *xenos* designa tanto aquele que se hospeda, isto é, aquele que é recebido sob a dinâmica local, quanto um estrangeiro, isto é, alguém advindo de uma comunidade outra, dotada de dinâmica e lei própria incompatível. O hóspede é sempre necessariamente as duas coisas. Na obra platônica *O Sofista*, discorre-se a respeito de *xenos*, o estrangeiro, citando a fala como critério primordial de determinação de quem é local e de quem é estrangeiro, ou do que é familiar e do que é estranho. A incapacidade de falar da mesma maneira que o hospedeiro é marca maior de estrangeirismo.

No grego, por conseguinte, a diferença entre o *xenos* e o bárbaro pode residir na diferença linguística: com o primeiro, é possível haver comunicação, ainda que o estrangeiro não se expresse da mesma maneira que o local; com o segundo, não. As palavras “estrangeiro/a” e “estranho/a” têm a mesma fonte latina, *extraneus*. A pessoa estrangeira somente o é de um ponto de vista dado como local, conhecido, que se define em relação a ele por oposição, como o não-estrangeiro. Por isso, Derrida afirmou que “o estrangeiro é, antes de tudo, estranho à *língua* do direito na qual está formulado o dever de hospitalidade” (DERRIDA, 2003, p. 15, grifo meu), e “a questão da hospitalidade” se instaura a partir do momento em que precisamos solicitar ao outro que fale nossa língua, que abosrva as regras da nossa linguagem.

Em *Finnegans wake*, alguns diálogos abordam o fato de que a língua revela o estrangeiro. A ambivalência inerente à situação — entre dialogar e não falar a mesma língua que o interlocutor fala — enfoca a contraditoriedade que é inerente à hospitalidade, nos termos de Derrida. A compreensão do filósofo franco-argelino enfatiza o pleno acolhimento do outro, em vez de enfatizar a relação às leis impostas àquele que chega, visto e tratado unicamente como um indivíduo estranho e estrangeiro. O que propõe é “abrir as portas a cada um e a cada uma, a todo e a qualquer outro, a todo o recém-chegado, sem perguntas, mesmo sem identificação, de onde quer que ele viesse e fosse ele quem fosse” (DERRIDA, 2001, p. 47). Ainda assim, não há hospitalidade pura, sem contaminação pela hostilidade (BERNARDO, 2002, p. 443).

O primeiro dos diálogos entre estranhos que parecem não falar o mesmo idioma se dá entre Mutt e Jute, no livro I¹¹³, que reaparecem como Muta e Juva. Há, também, o diálogo entre Yawn (pelo qual muitas vezes falamos) e seus inquisidores, no livro III. Estes são, aparentemente, as mesmas conhecidas figuras de quatro homens velhos, “*senators four*” (FW, 474.21), do latim *senex*, velho, refletidos nos apóstolos Mateus, Marcos, Lucas e João (FW, 476.25-27). A princípio, Yawn repetidamente foge dos assuntos e pergunta por sua amada, “*darling dearling one*” (FW, 478.5)¹¹⁴. Quanto mais o diálogo dura, mais Yawn é evasivo enquanto os quatro homens lhe pedem dados a seu respeito. A certa altura, os quatro homens velhos “francamente” desabafam a respeito das tantas (seiscentas e seis, como precisamente informado pelo intérprete) palavras impronunciáveis em sua língua.

[...] *ragwords in your malherbal Magis landeguage in which wald wand rimes alpmann and there is resin in all roots for monarch but way have noto ne pronouncable teerm [...] Frankly. Magis megis enerretur mynus hoc intelligou.* (FW, 478.9-18)¹¹⁵

O chiste reside na evidente descrição do próprio *Finnegans wake*, obra na qual palavras inexistentes passam a existir, bem como as que não rimam passam a rimar; texto composto por palavras impronunciáveis e também sintaticamente inutilizáveis em outras frases. (As palavras do texto literário existem para ele e por causa dele.) A única maneira de saber se há comunicação, ainda que truncada, entre Yawn e seus inquisidores, é lendo o texto de *Finnegans wake*. A leitura da obra, porém, não promete entregar certeza, não garante conclusões. Entre nós, leitoras, e o texto, há uma distância que nos aparta como que nos colocando de frente a uma alteridade completa, frente ao desconhecido: somos estrangeiras desbravando o texto tanto quanto o texto nos é estranho e nos oferece sua língua própria.

¹¹³ Harriet Shaw Weaver afirmou que esse diálogo foi inspirado em uma conversa que Joyce teve com seu oftalmologista, Dr. Borsch (NORRIS, 2012, p. 158). O fato de que Joyce enxergava estrangeirice onde não necessariamente havia, mesmo em conversas banais, ratifica a noção de que toda interação entre *um* e *outro* exige certa abertura que vem com certo risco de hostilidade e/ou de ruídos de comunicação tanto quanto vem com a chance de hospitalidade e de comunicação bem-sucedida.

¹¹⁴ “[...] meu querido queração”

¹¹⁵ “[...] termos reversos em nossa Malherbal landeguagem mágica na qual magano pantano rima com alpmann e há resina nas raízes das monarquias mas não tendes um só termo pronomedicável [...] Francamente. *Magis megis enerretur mynus hoc intelligou.*”

Uma estrangeira que chega é, ao fazê-lo, uma interventora, aquele que vem de fora e afeta, de maneiras diversas, as relações éticas existentes antes de sua chegada. É uma terceira pessoa. Essa terceira existência tem cabal importância na ética de Emmanuel Levinas, por meio da qual é possível pensar o tempo anacrônico, correspondente às relações concretas. Apenas no plano teórico se poderia pensar a ética como um face a face puro e simples, composta meramente por duas instâncias. A relação do face a face no convívio humano é, afinal, sempre atravessada pela existência de terceiros, mesmo que não haja interferência direta. A mera existência desses diversos outros resulta na contaminação natural da relação aparentemente dual.

Como consequência do fato de que convivem não somente duas subjetividades em interação, e sim inúmeras subjetividades cujas existências se afetam mutuamente, interagindo diretamente ou não, a vinda de terceiros é sempre já esperada, ainda que não seja antecipável (por não sabermos quando e como ocorrerá). Em *Finnegans wake*, o texto está todo *já* contaminado pela sugestão de inúmeras presenças, de modo que não haja uma conversa entre duas pontas nem um encontro de duas sincronias, como se poderia imaginar a interação entre texto e leitora.

Poder-se-ia pensar que todo ato de leitura se dá em uma certa aparente sincronia, um tempo presente ou em fluida sucessão de presentes. Há o texto, uma porção de enunciados estáticos, prontos a serem evocados no presente do ato de leitura — ato que só pode se desenrolar em um agora, na linearidade de cada letra que sucede outra, cada palavra e linha em ordem inerte. O texto é retirado, por meio desse ato de leitura, de uma suspensão temporal. A cada parágrafo que se lê, já não se está mais lendo o anterior. O que já foi lido não existe mais: existiu no passado (quando foi lido), mas ainda é lembrado (para que se compreenda a sucessão do que se lê e o todo do texto).

A linha do tempo do texto é acompanhada, portanto, pela leitura que lhe confere existência ao percebê-lo. A sincronia daquele que lê decide se deixar afetar pela sincronia do outro que é o texto, à medida que o percorre, como um intruso. Executando essa intromissão, a leitora não pode se prevenir de ser afetada em seu ato de leitura. É, por isso, uma intromissão de duas vias, um comprometimento que nos vulnerabiliza à temporalidade do texto. Uma obra não lida ocupa um não-lugar atemporal.

Finnegans wake, por sua vez, quando é lido, não confere a teórica linearidade ao ato de leitura. Em verdade, nenhum ato de leitura de nenhum texto pode ser considerado perfeitamente linear, uma vez que podemos compreender uma frase inteira de relance. Assim, não podemos afirmar que, cognitivamente, a leitura se dê em linearidade completa. Uma descrição da concepção temporal na *Teogonia* pode ser pertinente à compreensão geral do tempo da leitura. Para Jaa Terrano, o tempo desse poema de temática cosmogônica não se expressa “segundo o princípio cronológico do antes-e-depois, mas segundo o princípio crato-onto-lógico da força-de-ser” (TERRANO *apud* PUENTES, 2002, p. 26), de modo que “cada divindade que aparece no poema é uma força-de-ser prestes a se manifestar, a tornar-se presente, a ser uma Presença” (PUENTES, 2002, p. 26). Uma manifestação só pode aparecer e se consolidar como fenômeno — lembrando a origem etimológica grega do termo — a partir do momento em que houver quem a perceba por meio dos seus sentidos.

Em *Wake*, porém, há outro diferencial, que é o mecanismo ficcional do texto produzindo alteridades sem ipseidades. Não podemos falar em personagens, mas certamente há vozes; não podemos falar em lugar e tempo definidos, mas há inúmeras referências a espaços-tempos. Tudo isso há; o que não há é a definição dos limites. Como Joyce dissera, “*Art has the gift of tongues*” (STEWART, 1994, p. 95)¹¹⁶, e a mistura de idiomas é crucial na criação joyciana, por engendrar o efeito de multiplicidade em sincronia.

Outra consequência da multiplicidade é a complexificação do processo de hospitalidade na leitura. Em *Finnegans wake*, não lemos o que diz uma narradora, nem o que diz uma personagem; deparamo-nos com dizeres que possivelmente não conseguimos diferenciar por completo. A impressão de interação com outra subjetividade a que a ficção poderia almejar, portanto, é aniqui-

¹¹⁶ Há quem interprete o quê de Babel de *Finnegans wake* em um viés político, como “a única resposta possível à condição Babelizada da história da Irlanda” (STEWART, 1995, p. 94). É uma derivação possível, mas o projeto multilíngue de Joyce não poderia se resumir nessa dita resposta ao colonialismo se, como na *Scienza Nuova*, o texto de *Finnegans wake* ultrapassa uma civilização ou sociedade específica, em vez de ter um objeto único e bem-definido. Por mais que a Irlanda seja central em toda a obra de Joyce, *Wake* transparece, afinal, enorme esforço por abrigar uma diversidade de elementos históricos e culturais. Como afirmou Rosenbloom, “*His book broadens from personal to national to global memories in a grand affirmation of human identity*” (“seu livro amplia as memórias pessoais para as nacionais e para as globais em uma grande afirmação da identidade humana”; ROSENBLOOM, 2016, p. 7).

lada por uma experiência de atravessamento de múltiplas subjetividades ficcionais simultaneamente. Não podemos ser acolhidos sem um hospedeiro.

Chama a atenção o título da introdução do pioneiro guia *A skeleton key to Finnegans wake*, de Joseph Campbell e Henry Morton Robinson. Em “Introdução a um assunto *estranho*” (grifo meu), alerta-se as leitoras possíveis de *Finnegans wake* a respeito do que se encontrará na obra em questão. Dizem os autores:

O vasto desígnio e a intrincada estrutura de *Finnegans wake* dão ao livro um aspecto proibitivo de impenetrabilidade. À primeira vista, parecemo-nos defrontar com uma selva densa e enganosa, ínvia e recoberta por luxuriantes perversidades de forma e linguagem. [...] Não se espere alcançar um entendimento completo num primeiro e ávido embate; na verdade, pode-se não lográ-lo nunca. (CAMPBELL; ROBINSON *in* CAMPOS, 2001, p. 152)¹¹⁷

O aviso não deve ser desmotivador; afinal, a própria existência do guia já seria suficiente para indicar o contrário. A advertência acaba por tacitamente sugerir uma abordagem de leitura da obra, desvinculada de expectativas de “entendimento completo”. O que gostaria de sublinhar que se depreenda da afirmação trazida por Campbell e por Robinson é que não se deve buscar, com o ato de leitura, a evocação do significado da obra, como que por meio da leitura trazendo ao presente um significado inerte e inerente à obra lida.

O que se deve mirar é um ato de leitura que se proponha a fazê-la reviver no presente desse ato. Poderíamos ratificar, com essa consideração, a visão de Walter Benjamin a respeito da leitura de obras literárias que citei anteriormente. O ato de leitura consiste na atualidade — na potência do ato —, não na presentificação de algo a ser recuperado do passado, sempre *ipsis litteris*, sempre o mesmo. Cada leitura distinta de uma mesma obra despertará uma nova manifestação dela, peculiar em si, por ser essencialmente *outra*.

No entanto, ainda que somente mais de vinte anos depois, o estudioso norte-americano William York Tindall, também ainda um pioneiro na incursão profunda a *Finnegans wake*, afirma: “*Everything in the Wake has meaning, definite, limited by a frame or immediate context, and discoverable. Our danger*

¹¹⁷ Tradução para o português por Augusto de Campos, publicada na edição mais recente do *Panorama do Finnegans wake* (2001).

[...] *Is too much ingenuity*¹¹⁸ (TINDALL, 1969, p. 22) É, no mínimo, problemático afirmar que tudo em *Finnegans wake* tenha um significado definido e passível de ser descoberto, dada a multiplicidade de significados decorrente das sobreposições de referências espaço-temporais e as numerosas fusões de diferentes signos. Em teoria, mesmo considerando que “tudo” seja passível de ser descoberto (ainda que em um trabalho certamente hercúleo e certamente mais proveitoso se colaborativo), jamais será tudo definido e menos ainda definitivo. Afinal, não há sequer língua comum entre leitora e texto.

O que Tindall aponta como o risco maior não é, note-se, que o leitor talvez não entenda o livro, ou não entenda alguma referência, mas sim que seja ingênuo diante da existência de certezas. Levando essa observação em conta, podemos concordar com o aviso. Seria preciso encarar uma leitura literária, portanto, esperando nada menos do que a potencialidade de um infinito. Essa premissa exigiria uma revisão do que se tradicionalmente considera ensinar literatura. Lembramos aqui o que diz Jacques Derrida em “Duas palavras por Joyce”:

É com este sentimento, poderia dizer com este ressentimento, que devo estar lendo Joyce há muito tempo. [...] Mas não sei se podemos dizer “eu leio Joyce”, como acabei de fazer. Naturalmente, só podemos ler Joyce, quer saibamos disto ou não. É a sua força. Mas os enunciados do tipo “leio Joyce”, “leiam Joyce”, “você já leu Joyce?” sempre me pareceram cômicos, irresistivelmente. (DERRIDA, 1992, p. 21)

Jacques Derrida enseja “simplificação descabida” em duas diferentes maneiras ou atitudes. O filósofo descreve as duas maneiras de um autor manter-se, em certa medida, vivo nos arquivos de sua obra, ainda que se apagando quanto mais a obra se faça presente e sobressaia — e sempre se sobressai — em relação à sua voz. Essa primeira atitude de uma autora, descrita por Derrida, pode ser vista como análoga à atitude da leitora: antes, uma pessoa escreve para ser lida, “escreve para dar” e se doa à leitura de um alguém indefinido e imprevisível. A obra se realiza na leitura e passa a poder ser avaliada, “gostável” ou “amável” (DERRIDA, 1992, pp. 19-20). Acrescento: esse proces-

¹¹⁸ Tradução livre do trecho de Tindall: “Tudo no *Wake* tem um significado definido, limitado por uma moldura ou contexto imediato, e passível de ser descoberto. Nosso risco é o excesso de ingenuidade.”

so é o que faz da obra, mais primordialmente do que gostável, *possível* em primeiro lugar.

A segunda maneira ou atitude, que Jacques Derrida classifica como análoga à atitude de Joyce, é atuar em um mecanismo de hipermnésia. Consiste em, no lugar de acessar uma materialidade pura de texto no apagamento do autor, viver em função de sua memória — que é, de certa forma, viver em meio a uma presença do autor. É ter nosso espaço-tempo de leitoras permeado por sua presença, uma vez evocada na leitura e doada por meio dela. O ato de leitura, que recupera a obra de uma espécie de ostracismo temporário, de espécie de inércia enquanto não é acessada, também recupera desse esquecimento a própria figura da autoria — que está não “por trás” do texto, mas *no* texto. Essa espécie de venturosa contaminação é assim proclamada por Jacques Derrida: “Sim, a cada vez que escrevo, e mesmo nas coisas da academia, um fantasma de Joyce está presente em minha abordagem” (DERRIDA, 1992, p. 23).

Bem como o texto se sobressai em relação à presença daquela pessoa que o escreveu, resultando no apagamento da mesma em detrimento da obra à medida que a obra se mostra a quem a lê, há outra sobreposição. A primazia da leitura se realiza principalmente nas obras modernas ou, em outras palavras, naquelas obras em que não há possibilidade de resolução hermenêutica. A obra tem primazia em relação à sua autoria — esta ficou no passado; seus ecos se mantêm no presente por meio do texto, este, sim, habitando o presente. Da mesma forma, é quando alguém lê que se confere à obra, esse material estático, uma vida. Sua existência só é forjada a partir da leitura.

Ninguém nega que o texto seja ou ao menos pareça penoso, e entende-se facilmente que tenha havido (e haja) resistência. As condições oferecidas pelo texto não são exatamente receptivas; não é uma obra acolhedora, não indica atalhos óbvios e satura a capacidade de foco depois de algum tempo, dada a quantidade de informação concentrada que se busca destilar na leitura. Pode-se dizer que não se trata de uma obra literária hospitaleira? Como (e por que) fazer da literatura uma arte, digamos, hospitaleira? Ou é precisamente seu caráter antiliterário — analítico, custoso — é que diminui a amplitude de hospitalidade dessa obra?

Um texto rico em camadas morfológicas, como é o caso de *Finnegans wake*, pode criar no leitor uma inquietação de ordem analítica, por apresentar tantos neologismos extremamente criativos, tantos quebra-cabeças, trocadilhos e engenhosidades de tantas ordens. Caso nos ocupemos, porém, com analisar o texto, entender as estruturas de sua sintaxe e definir as possibilidades semânticas de seus neologismos, nossa leitura será meramente objetivista, que, por definição, anularia uma experiência de leitura aberta a um envolvimento com o texto. Um envolvimento analítico não seria um envolvimento de natureza literária, por tratar o texto como um objeto a ser visto e analisado, como um todo externo e observável, existente no mundo. O texto passa a ser um fenômeno à parte, isolado da experiência de leitura, existente e completo em si mesmo. Sabemos, no entanto, que um texto não existe completo em si mesmo, pois precisa da leitura para efetivamente existir. Um texto não lido é nada além de uma potencialidade escondida entre as páginas; um texto sendo lido — e destaque esse gerúndio porque ratifica a importância do ato acontecendo, como na aparição puramente presente do fenômeno — é que constitui a realização da obra literária, é que constitui o momento da obra se realizando.

Dizer que há um ato de leitura necessário (o que não é, definitivamente, uma observação inovadora) e destacar o gerúndio apontam para a inserção em uma temporalidade, característica incontornável da obra literária. Como um filme, precisa se desenrolar no tempo (em uma quantidade de tempo menos previsível, porém). Por mais que possa ser repetida e revisitada tal qual ela é (como o filme pode vê-lo e a performance, não), a obra literária não existe como um quadro que ocupa uma parede, ou uma escultura, menos ainda como uma obra arquitetônica. Há uma diferença crucial entre uma obra que precisa de intenção e manipulação para existir como obra e um objeto artístico que existe no mundo e, uma vez estando em sua presença, o objeto pode ser reobservado em um relance, a qualquer momento, bastando mirá-lo com os olhos. Estar em um mesmo cômodo que um livro e mirá-lo a distância é o mesmo que nada. Não faz com que ela se realize, saia do ostracismo, seja ressuscitada. Creio que a imagem da ressurreição seja bastante conveniente para definir esse processo. A obra literária não lida está, digamos, morta, mas passível de ressurreição; já qualquer objeto artístico permanentemente on display (mesmo escondido) não corre o risco desse mesmo tipo de ostracismo, não tem sua

existência e disponibilidade tão dependentes de uma intenção. Mesmo que um objeto plástico seja ignorado, habitará um ostracismo diferente, que não prejudica sua disponibilidade. Talvez a comparação mais próxima seja a de um quadro ou uma escultura que permaneçam escondidos, longe da possibilidade de serem vistos por qualquer um. Já uma obra arquitetônica ou de design muito dificilmente correm o mesmo risco.

Vislumbra-se a diferença entre ver e olhar um objeto artístico. Pôr os olhos ou mirar pode ser insuficiente, mas é realizável no caso de uma obra de arte plástica, ou arquitetônica. Mesmo a música pode ser escutada sem ser de fato ouvida. A existência de palavras diferentes para cada um desses atos, que se diferenciam radicalmente, deixa claro o fato de que a atenção — melhor dizendo, e fenomenologicamente dizendo, a intenção — é necessária e indispensável para ouvir e olhar. É preciso que se abra um livro e o leia, mas não é preciso fazer o mesmo com o objeto artístico que já está lá. O objeto artístico que existe no mundo independente de um espectador ou leitor não demanda nada para existir e se disponibilizar ao olhar. Basta dirigir-se a ele. Um livro, no entanto, precisa ser manipulado, precisa ser pego e remexido em todo o processo. Isso não muda se pensarmos no formato digital, que também exige que se ponha cada página a sua frente de alguma maneira que depende igualmente de manipulação.

Definimos essas diferenças para, finalmente, ratificar como a obra literária é justamente de outra ordem — aquilo que não se pode apenas mirar nem apenas ver, pois, se não há um grau de intenção (e, nesse caso também atenção), não há contato algum com a obra. Um quadro ou uma escultura podem não receber atenção alguma das pessoas que passam perto, mas ainda estarão ali, necessariamente no horizonte de visão, habitando-o, mesmo que sejam tidos como meros objetos decorativos, mesmo que não recebam atenção alguma. Podem ser mirados e vistos sem serem enxergados, olhados. O fato importante aqui é sua pronta disponibilidade. No caso da literatura, isso é impossível: a demanda por uma interação é inerente ao seu suporte — e me refiro, aqui, ao texto escrito. A literatura oral se enquadraria mais como música nesse sentido: poderia ser escutada — poderia “entrar em um ouvido e sair pelo outro” — ou poderia ser ouvida com a devida intenção. Seja em que grau

for, alguma intenção precisa existir para que a recepção aconteça e se possa dizer de qualquer efeito.

Substituímos a palavra atenção por intenção porque, além de definir muito mais acuradamente o que acontece fenomenologicamente, a palavra atenção traria uma série de problemas. Estar atento pode ser um pouco mais do que agir com intenção; é se concentrar, dedicar seus esforços mentais a alguma coisa. Não é isso que está em jogo aqui. O que aponto é a intenção mental, não o grau de concentração ou dedicação a ouvir e/ou a olhar. (Poder-se-ia dizer que algum grau de atenção sempre está embutido em uma intenção; essa relação e esse grau são, contudo, irrelevantes aqui.)

Definida a necessidade do ato de leitura para que a obra literária constitua seu lugar no mundo, sabemos como ela só se disponibiliza por meio de uma leitura que a reaviva. Assim, pensar sobre os efeitos que uma obra causa ou sobre as peculiaridades do ato de sua leitura são abordagens convenientes a uma investigação sobre a própria obra como objeto artístico. No caso de *Finnegans wake*, a obra despertar uma necessidade analítica em um grande número de vezes poderia se identificar com seu suposto caráter antiliterário. A irlandesa Mary Colum, amiga de Joyce, emitiu essa opinião em uma leitura entre amigos: “Joyce, eu acho que isso está fora da literatura” (ELLMANN, 1989, p. 782). Uma outra ocasião teria ocorrido, não se sabe com quem: uma inglesa teria dito “isso não é literatura” ao ouvir Joyce ler um trecho de sua obra final. Segundo Richard Ellmann, Joyce lhe respondeu apenas “foi” — “querendo dizer que fora enquanto ela escutava” (ELLMANN, 1989, p. 865).

Uma inscrição funda alteridade ao referir-se a um outro, mas pode ser entendida, segundo a dialética platônica, como *phantasma* e como *eikon* — isto é, algo em si, por um lado, e representação de algo ausente, respectivamente. Em vez de buscar referentes enquanto desvendamos uma linguagem na qual buscamos uma identidade, é mais recomendável nos entregarmos à experiência do que se expõe aos nossos sentidos, o que está em consonância com os conselhos de Joyce para ler sua obra em voz alta. Considerando essas possibilidades (expostas aqui *grosso modo*), *Finnegans wake* talvez não queira, de fato, ser lido, mas demanda a leitura, assim como toda obra de literatura; só não demanda uma leitura como a de toda obra. Não quer ser lida da mesma maneira, mas sim a sua maneira.

Quanto a isso, podemos relembrar, também, o texto de Samuel Beckett sobre *Finnegans wake* em *Our Exagmination round his factification for incamination of Work in progress* (1972). Entre as diversas excelentes observações de Beckett, o autor diz que *Finnegans wake* talvez não queira ser lido — ou, enfatizo, não quer ser lido se entendemos por leitura uma plena compreensão racional do texto. “*It is not to be read — or rather it is not only to be read*” (BECKETT, 1972, p. 14)¹¹⁹. *Finnegans wake* quer ser lido, mas da maneira como ele pede para lê-lo, como exige que nós o leiamos.

Em sua obra *Simulacro e Simulação*, publicado pela primeira vez em 1981, Jean Baudrillard discorre a respeito de uma noção de simultaneidade do sentido, isto é, ocasiões em que há um atravessamento de diferentes afirmações e a impossibilidade de falsear todas, menos uma, que se constitui como o posicionamento determinado (ou, de maneira ainda mais problemática, como uma verdade). O filósofo se vale de uma comparação com a fita de Moebius para desenvolver seu argumento, já que esta, “se a dividirmos, forma uma espiral suplementar sem que seja resolvida a reversibilidade das superfícies” (BAUDRILLARD, 1991, p. 27), resultando em uma “torção, subtil, maléfica, impossível de captar, do sentido”, que “não resulta forçosamente em um desespero do sentido, mas também em uma improvisação de sentido, de não sentido, de vários sentidos simultâneos que se destroem” (BAUDRILLARD, 1991, p. 27).

Simulacro e Simulação reúne dezoito textos de diferentes momentos, a maioria escritos durante a década de 1970, que não tratam de literatura, mas de aspectos diversos da vida em sociedade, movida por forças econômicas diversas e permeada por tensões socioculturais. A morte do sentido que Baudrillard anuncia se relaciona mais a um niilismo (que ele declara no último artigo que compõe o livro) do que a uma problemática textual ou literária, por assim dizer. A citação acima, porém, faz-se pertinente aqui. Uma espécie de mortalidade do sentido é engendrada por Joyce na medida em que não há uma operação polissêmica, como comumente nos referimos à linguagem literária, mas um mecanismo de sobreposição sem anulação. Joyce cria, com o texto de *Wake*, uma operação ininterrupta de produção de sentido — não de sentidos

¹¹⁹ “Não é para ser lido — ou não é somente para ser lido.”

alternativos que substituam os antigos, mas de acumulação *ad eternum*. Paralelamente ao que Baudrillard chama de hiperrealidade, Joyce engendra uma espécie de hiperliteratura, uma vez que as fronteiras de hiperleituras (separando leituras corretas ou possíveis das incorretas ou ausentes) se dissolvem. Limites não podem ser definidos porque o próprio texto foi construído para produzir multiplicações de significados.

A dinâmica de multiplicidade simultânea de sentidos que é produzida pelo texto de *Finnegans wake*, resulta, como afirmei anteriormente, em impelir a leitora a uma disposição, de certo modo, para reaprender a ler, ou ao menos deixar de lado a expectativa de leitura como compreensão. Essa dinâmica, porém, não carece de hospitalidade. A instabilidade trazida pela estrutura do texto presta-se a não limitar a leitura a um rumo unívoco, fundamentando esse projeto. Uma vez compreendida a proposta, compreende-se que *Wake* demande um envolvimento mais ativo com o texto, por demandar pesquisa e estudo. Compreende-se, também, que as travas de leitura o integram, fazem do livro o que ele é. Não são interferências que impurificam o texto; aquilo que dificulta a leitura não deve ser excluído ou simplificado para a fluidez do ato de leitura e compreensão. Ao contrário, o que parece interferência ou excesso no texto são parte do que fundamentalmente o compõe.

Nas palavras de Geoffrey Bennington, “Uma relação *absolutamente* respeitosa para com um texto proibiria alguém de sequer tocá-lo. A ética da leitura consistiria, então, na negociação da margem aberta pela legibilidade” (BENNINGTON, 2004, p. 13). Arrisco dizer que a circularidade infinita do texto de *Finnegans wake* está no centro dessa negociação, de modo que o respeito ao texto passe necessariamente pela total concordância com sua abertura e infinitude. É sempre preciso lê-lo, permitindo que flua, e jamais desfazer o comprometimento de manter seu fluxo incessante. Bennington chama a atenção para certa “liberdade” inerente a todo ato de leitura.

Os textos pedem leitura, clamam por leitura, mas não por qualquer leitura; eles deixam aberta uma latitude essencial de liberdade, que é o que precisamente constitui a leitura como leitura, algo mais do que uma passiva decifração. [...] Não haveria prática ou instituições de leitura [...] sem o *permanecer* aberto dessa abertura. (BENNINGTON, 2004, p. 12)

O “respeito ao texto” é inseparável da incursão comprometida que define o ato de leitura. O ato de ler é a execução de uma abertura à alteridade do texto, absolutamente diferente, é claro, de uma relação de face a face, mas ainda assim uma relação entre linguagens diferentes. Essa colisão de linguagens distintas faz da leitura como processo cognitivo um processo de mais hospitalidade em relação a quem lê ou de mais hostilidade. O texto pode ser considerado mais hostil à leitura à medida que sua linguagem desvia e difere daquela de quem lê; similarmente, pode ser entendido como mais hospitaleiro ao processo de leitura quanto mais acessível for. No entanto, é de se lembrar que “as coisas belas são difíceis de se aprender”, como diz o provérbio repetido por Sócrates em *Crátilo* (PLATÃO, 2010).

As camadas de signos linguísticos sobrepostos e fundidos em *Finnegans wake* e sua fluidez fragmentada, construída em detrimento de uma estrutura linear, tornam o texto, a princípio, extremamente hostil, repelindo qualquer possível leitora. A necessidade de se pensar uma outra forma de ler, portanto, é a única saída para a superação dessa hostilidade. Além de abrir mão da leitura de fatos narrativos claros e sucessivos, com instâncias narrativas bem definidas, é preciso se acostumar às evocações simultâneas de diversos significados, nem sempre facilmente conciliáveis e dificilmente pertencentes a um mesmo campo semântico.

Tomemos mais um exemplo da multiplicidade em sincronia em uma palavra de *Wake*. Em *Chapelliseut*, uma mesma palavra aponta para a filha dos Porter, Isabel, uma capela (*chapel*), para a região em Dublin, Chapelizod, e para Isolda (Iseut, em francês) — portanto, uma personagem do livro, um local geográfico com referente real, um lugar genérico e uma figura lendária se sobrepõem. Não temos, assim, um ponto exclusivo na cronologia da narrativa ao qual a palavra remeta, tampouco um espaço definido, sendo necessário considerar todas as referências simultaneamente, mesmo que apontem para tempos e espaços distintos. Todas as referências se concentram, porém, em uma só presença, que é o signo *Chapelliseut*. A palavra — uma palavra —, quando analisada, ramifica-se em diferentes tempos e lugares. Geografia, história, mitologia e indivíduo formam — são — uma mesma presença. É o que temos *Finnegans wake*. O mesmo ocorre duas linhas acima, na mesma página. “An-

ne-liuia!” é, ao mesmo tempo, Aleluia! e Anna Livia, escrita com uma substituição do v pelo u, como no latim ocorria às avessas.

O termo *echoland*, no primeiro capítulo, pode servir como um bom epíteto para o universo de *Finnegans wake*. Além de estar em um contexto de remetimento ao protagonista HCE, por anteceder as iniciais H e C em “*Hush! Caution! Echoland!*” (FW, 13.5), o termo evoca a multiplicidade de vozes que uma mesma fonte de som pode gerar — no caso, multiplicidade de significados a partir de um significante que produz espécie de eco semântico. As três palavras juntas — “Hescuta! Cautela! Ecolândia!”, na tradução de Schüler — também trazem tom de aviso, aconselhando cuidado à leitora. A ecolândia, aí, também se refere aos boatos que se espalham sobre o protagonista, HCE. Ecos remetem à impressão de que uma voz seja, na verdade, um conjunto de vozes, pela repetição do som no ambiente.

A impressão de multiplicação do um, portanto, permeia todos os quatro livros, pois integra todo o texto de *Finnegans wake*. Aquilo que pode aparentar ser uma só fonte de enunciação — ou um texto que pareça ser o sonho de *um* sonhador, ou um trecho que pareça ter um narrador específico etc. — pode esconder inúmeras vozes e, por conseguinte, inúmeros espaços-tempos a elas relacionados. Como a multiplicidade em sincronia compõe a obra, inclusive como método de escrita, dificilmente se pode fixar suas instâncias narrativas, sendo mais adequado não buscar determiná-las e adentrar o texto com todo o seu aparente excesso.

A leitura se dará, portanto, de maneira não pacífica, não fluida. Não há possibilidade de se fazer uma leitura sem obstáculos em se tratando de *Wake*, e também considero necessário apontar que a ideia de uma leitura não pacífica capta a essência da todo e qualquer texto literário que se exponha como enigma e como experiência. A literatura não se impõe, mas se expõe¹²⁰; quem a lê decide fazê-lo e assim se insere em uma relação de hostilidade e de hospitalidade, que parte de sua atitude de adentrar o território estranho.

Às considerações de Erasmo, podemos acrescentar o que diz Giorgio Agamben em seu capítulo “Ideia da paz”. Agamben explana, também por via etimológica, que a situação que sucede um acordo de paz — porque a paz é

¹²⁰ Como diz Paul Celan a respeito da poesia (CELAN *apud* AGAMBEN, 2012, p. 41).

isso, um acordo; inclui concessões — não se denominava *pax* para os latinos, e sim *otium*, termo que aponta para o “campo semântico do vazio e da ausência de finalidade” (AGAMBEN, 2012, p. 73). Lembrando o gesto de paz que se performa na missa católica pós-reforma litúrgica, Agamben sublinha que um dito gesto de paz só poderia ser “um gesto puro, com o qual não se pretende dizer nada, que mostra a inatividade e a vacuidade da mão” (AGAMBEN, 2012, p. 73). Mais importante ainda:

[...] não pode haver nisso um sinal de paz, porque a verdadeira paz só poderia verificar-se no momento em que todos os sinais se consumassem e esgotassem. [...] Tal paz é sempre e apenas paz das nações e do direito, ficção de reconhecimento de uma identidade da linguagem, que provém da guerra e acabará na guerra. [...] o fato de não podermos nos reconhecer em qualquer sinal ou imagem: é isso a paz.
(AGAMBEN, 2012, p. 73)

De certa forma, isso se assemelha ao que Derrida observa a respeito da hospitalidade: só há, de fato, hospitalidade se não houver legislação que separe, classifique ou controle. Quando há concessão, pode haver um acordo de paz, mas não há a paz *per se*, em seu significado absoluto. Acordos são passíveis de rasura, de modificação e, principalmente, de rescisão. Como vimos, a hospitalidade, igualmente, sempre inclui um risco e uma dose de hostilidade, exceto pela hospitalidade incondicional — a hospitalidade absoluta e profunda que Derrida descreve como um impossível a não ser perdido de vista, no sentido de ser sempre almejado. Da mesma forma, devemos nos posicionar diante de um texto e diante da relação de alteridade que a arte é capaz de canalizar: almejando a abertura completa ao estranho, em vez de tacitamente impor ao outro as próprias leis.

Outro empréstimo de Jacques Derrida para a presente explanação a respeito da hospitalidade da literatura pode vir de *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além* (DERRIDA, 2007). Como aquilo que é enviado sob o risco de nunca chegar a ser lido, também o texto literário permanece em suspensão. Em vez de riscos de extravio, porém, o que pode acontecer é que o texto nunca chegue a ser distribuído ou, no caso mais grave, pode sempre acontecer uma recusa da leitura. Sendo um envio sem destinatário específico, mas destinado a qualquer potencial destinatário, a suspensão do texto, ou seja, sua não leitura, é a pior das possibilidades, por impedir que haja uma conexão de espa-

ço-tempo entre texto e leitora. Sem alguém que o receba, o texto nunca vem a ser e, havendo alguém que o receba, o texto vem a ser, a cada vez, sempre novo.

A hostilidade inerente ao texto de *Wake*, com sua estranheza que renege o requisito de uma língua comum, evidentemente não é exclusiva da obra joyciana; por sua extrema estrangeiridade, porém, o texto de *Finnegans wake* força-nos a exercitar a habilidade de lidar com o que não oferece identificação, força-nos a encarar o que não deciframos segundo nosso próprio código. Precisamos aprender a ler — atividade que inclui ou se traduz em apreciar e experienciar o texto, dispor-se a conviver com ele etc. — sem pretensão de entendimento e sem impor a ele os nossos parâmetros (advindos da nossa relação com outros textos, discursos e performances). Ler *Wake* demanda que a leitora não somente tolere a estranheza de sua forma, mas que se disponha a acolhê-la sem reservas.

É essa estranheza do texto que caracteriza a espécie de hostilidade apresentada por *Finnegans wake*. A hostilidade é superada na realização do ato de leitura, isto é, no dizer sim ao texto com toda a sua opacidade — sem exigir que seja mais claro, que seja o que não é. A hospitalidade que se constitui no ato de leitura de *Wake* é, por isso, permeada pela hostilidade inerente ao texto que não apresenta referencial de subjetividade — isto é, não fornece qualquer impressão de hospedeiro que nos receba. Para usar o termo derridiano, constitui-se uma *hostipitalidade* peculiar, que propõe uma nova maneira de ler. Essa maneira de ler não pode simplesmente ser aprendida ou ensinada, pois ela se dá na experiência com o texto.

Diligenciar essa postura incitada por *Wake*, dispondo-se a encarar a multiplicidade de indicações, de referências e de vozes em tautocronia, permite que tenhamos outro referencial do que é ler e do que a literatura é capaz de nomear. Com *Finnegans wake*, Joyce consolidou a constituição de parâmetros únicos para uma obra mais do que destruiu o que a literatura foi até então. Não banuiu a própria obra da literatura, mas criou um texto de prosa poética que responde às próprias regras e se impõe como estranho e estrangeiro. Aprendemos a multiplicar em vez de sermos forçados a subtrair. Tudo o que é unívoco, translúcido e conformado, afinal, é avesso à proposta de *Finnegans wake*.

Considerações finais:
conclusão em *ricorso*

Para abrir estas considerações finais, retomo e sublinho o mais caro princípio a esta tese: o de que a existência da obra literária instaura uma fundamental demanda à leitura — demanda que não deixa de existir mesmo após a conclusão da leitura integral de um texto. A obra continuará a requerer sempre mais e outras leituras para que se cumpra o objetivo de sua existência, de modo que sua demanda nunca é, portanto, sanada. Em outras palavras, “Qualquer texto, ‘antes’ de afirmar ou comunicar o que quer que seja, constitui-se num apelo a uma leitura ainda sempre por vir” (BENNINGTON, 2004, p. 12).

Similarmente, para uma mesma leitora, um texto se desdobra para além do ato de lê-lo. O ato de leitura e suas peculiaridades cognitivas se instaura em um presente absoluto; a leitura de forma mais ampla, porém, projeta-se ao pós-ato-de-leitura, que consiste na continuidade da exploração do texto, seja por discussões (que incluem as leituras de outros leitores e leitoras), pela reflexão individual (que é afetada também por leituras de outras obras) ou por releituras do próprio texto.

O fato de que a demanda à leitura jamais pode ser sanada, isto é, o fato de que há “uma leitura ainda sempre por vir”, funda desde o primeiro acesso à obra (e mantém nos eventuais reaccessos) uma insuperável falta. Nunca haverá leitura de fato terminada e é essa a simples e vital conclusão que podemos depreender da continuidade cíclica do texto de *Finnegans wake* — e que estendemos a toda e qualquer leitura literária. Ao se finalizar a última página, não chegamos a finalização alguma; ao contrário, somos imediatamente lançados de volta ao texto. Essa volta ao texto, porém, já está contaminada pela leitura anterior, pois não se recupera mais aquele primeiro acesso.

É igualmente importante reafirmar nesta conclusão o quanto é improdutiva a ideia de que a obra final de James Joyce, por sua radicalidade, ocuparia um lugar isolado do restante da literatura. Isso porque esse é um (não) lugar que poderia relegá-lo à margem do que pode (por legibilidade) e deve (por importância e riqueza) ser lido — isto é, do que mereceria atenção. O ato de rotular uma obra como “ilegível” tenderá sempre a ter como consequência um afastamento progressivo de novas leitoras; por conseguinte, esse ato acaba por ser equivalente a rotular uma obra como, simplesmente, desimportante. Por isso, inclusive, considero importante afirmar aqui que, mesmo após consideradas as

suas peculiaridades, *Finnegans wake* é, no fim das contas, *nada além* de literatura.

Ler literatura é, de certa forma, abrir-se à possibilidade de uma linguagem incerta, de enunciações nebulosas. O grau é que varia de acordo com cada texto. Os textos de Joyce também são fontes de reflexões que comumente atribuímos a textos literários ditos tradicionais, de maneira geral, como questões existenciais e dramas humanos variáveis e variados — isto é, que são ressignificados em diferentes leituras, por diferentes subjetividades. O que pretendo ressaltar com isso é que a literatura como fonte infindável de autoanálise e (re)análise do mundo, de absorção de diferentes perspectivas e revisão constante das próprias certezas decisivamente inclui *Finnegans wake* e toda a sua radicalidade.

O grande tema de *Wake*, segundo afirmei, é o tempo, que se traduz no aspecto da efemeridade, isto é, de seu transcorrer. O tempo em si, com seu conjunto de regras que condenam todos os seres aos ciclos de vida e morte, permanece incompreensível e inalcançável. Não pode ser contido, compreendido plenamente pela razão, que o converte em conceitos e analiticamente o transforma em conjecturas diversas, distantes de sua natureza incapturável.

É mantendo essa natureza incapturável que James Joyce encara o tempo. Não somos situadas temporalmente em *Finnegans wake* e nem recebemos conceitos claros com os quais lidar para compreender a progressão temporal da obra. Em vez de engendrar uma estrutura temporal ficcional compreensível, o tempo em *Finnegans wake* permanece inexplicável. É preciso passar por suas 628 páginas sem apreender o tempo como conceito definido, tampouco como instância ficcional.

Nem o tempo, nem o espaço. Prescindindo de instâncias narrativas bem divididas, *Finnegans wake* não dissocia tempo e espaço como se fossem categorias distintas. Dificuldade de compreender um implica dificuldade de compreender o outro. Ambos permanecem turvos e, mais do que isso, se multiplicam em remetimentos a diferentes espaços-tempos.

Em vez de esse mecanismo de obscurecer o espaço-tempo resultar em uma negação ou em uma anulação do tempo, Joyce o tematiza ao abordá-lo em inúmeros de seus aspectos discutíveis, como memória, genealogia e tradição. Não nos situar temporalmente e espacialmente é a única forma de tratar

do espaço-tempo como tema ao mesmo tempo respeitando sua essência abstrata e inatingível. Maneiras diversas de lidar com o espaço-tempo na vida humana são suscitadas com os aspectos discutíveis que permeiam a obra.

Apesar da importância de Giambattista Vico como inspiração para James Joyce, essa inspiração não resume *Finnegans wake* ou a concepção temporal do autor. A obra do pensador italiano é mero ponto de partida, um entre tantos, para a imaginação e a capacidade criativa de Joyce. O poeta e crítico dinamarquês Kristensen perguntou, certa vez, se Joyce “acreditava” na *Scienza Nuova* de Vico, após receber sua sugestão de que a lesse para ler *Finnegans wake*. Joyce, porém, afirmou seu ceticismo e respondeu francamente: “Não creio em nenhuma ciência, mas minha imaginação cresce quando leio Vico, como não aconteceu quando li Freud ou Jung” (ELLMANN, 1989, p. 853). Nada dogmático, Joyce lia vorazmente, mas não acatava explicações universais nem buscava doutrinas; não acreditava nem mesmo “em ciência alguma”. Acreditava, no máximo, na primazia da imaginação. Essa talvez seja a ideia viconiana mais importante para *Finnegans wake*, mais até do que sua teoria do tempo em três idades.

Ainda que a obra não seja uma teorização sistemática do tempo, sua tematização está contida nas discussões sobre aspectos correlacionados que busquei reunir nesta tese — em especial, lembrança, registro e história. A tematização do tempo permite colocá-lo em questão, constituindo o destino da narrativa fragmentária e poética de *Finnegans wake*, enquanto uma teorização do tempo pretenderia explicá-lo. Como foi explanado, a concepção do que chamo aqui de destino da narrativa abarca a realização textual de uma problematização; não configura, portanto, um destino no sentido de um ponto de chegada conclusivo. Em vez de conter resoluções, o destino da narrativa é a colocação bem-sucedida da questão apresentada pelo texto.

A totalidade do projeto concretizado na obra de Joyce aqui abordada se relaciona intimamente com a concepção tácita de temporalidade segundo a qual não se tem uma linearidade narrativa, mas sim um texto que flui, com suas inúmeras interrupções e fragmentações, prescindindo de marcos temporais. Esse tempo reflete o presente absoluto da leitura, na medida em que é constituído simplesmente pela linguagem que atravessa o presente desse ato, continuamente, enquanto ele durar. O aspecto temporal em *Finnegans wake* se de-

senrola, por conseguinte, em um tempo que se define, por exemplo, "*at this auctual futule preteriting unstant*" (FW, 143.07)¹, unindo futuro e pretérito ao instante da leitura — que é, também, uma espécie de contrainstante (como se nota no prefixo *un*), por embaçar as fronteiras entre o antes, o agora e o depois.

O terreno central da narrativa é a vida ordinária de uma família no subúrbio de Dublin, mas, assim como em *Ulysses*, o mundano torna-se épico — chegando, em *Finnegans wake*, ao colossal. Esses desdobramentos são, por natureza, desdobramentos espaço-temporais, mesmo quando aparentam ser exclusivamente desdobramentos de personagens e de narradores. São esses desdobramentos que descrevo como parte do método de Joyce e nomeio como multiplicidade em sincronia, referindo-me à multiplicidade de significados que não se anulam, nem se somam para sintetizar um outro significado uno — um resultado —, mas coexistem.

Quanto à multiplicidade em sincronia, realizei analogias com o conceito de tempo do anacronismo, derivado do pensamento filosófico de Emmanuel Levinas, e com as considerações de Vladimir Safatle (em diálogo com Jean-Paul Sartre, Sigmund Freud e Jacques Derrida) a respeito da memória. À memória está conectada, nessa perspectiva, a ideia de presente como o tempo primordial em que se dá todo ato, inclusive todo ato de recuperação de lembranças, o que nos leva à exposição da vasta primazia do presente no pensamento filosófico a respeito do tempo.

Partindo da concepção de hospitalidade no pensamento de Jacques Derrida e das considerações etimológicas de Erasmo de Roterdã e de Émile Benveniste, busquei desenvolver a ideia de que um texto literário possa ser, de certa forma, mais hospitaleiro ou mais hostil à leitura, de acordo com o seu grau de opacidade (ou de entropia) e de impenetrabilidade de forma geral. A dificuldade de acesso ao texto também depende, porém, da pessoa que lê, incluindo, por exemplo, seu idioma nativo em relação ao idioma do texto lido etc. Partindo dessa fundamentação, a hostilidade sempre contida na hospitalidade oferecida por um texto implica, para quem lê, a tarefa de dizer sim ao texto e a toda a sua estranheza.

¹ “[...] nesse auctual fútilo preteridor instantável [...]”

Comparei com a temática do tempo que constitui *Finnegans wake* o romance *Tous les hommes sont mortels*, obra de Simone de Beauvoir na qual o assunto é traduzido como finitude ou mortalidade, e também dois contos de Jorge Luis Borges que tratam a ideia de infinitude como uma espécie de anulação do espaço e do tempo, Jardim das veredas que se bifurcam e Biblioteca de Babel. Por contraste, demonstro que a estrutura de *Finnegans wake* não é baseada em infinitude, por não anular o espaço-tempo. Ao invés disso, tem-se um livro finito cuja estrutura sugere ciclos potencialmente infinitos de leitura através das gerações, isto é, que ultrapassam nossa finitude, fonte primária da angústia comum a todo ser humano — que, em última instância, leva-nos a ler e levou Joyce a escrever.

Apêndice:
texto literário e coletividade:
uma ferramenta de leitura

Como foi reiterado nesta tese, a densidade semântica de *Finnegans wake* incentiva laços entre quem se propõe a lê-lo. Nas palavras de Helmut Bonheim, autor de um léxico de palavras alemãs em *Finnegans wake* publicado nos anos sessenta, a última obra de James Joyce é “*in some senses a remarkable example of group effort: a great many people helped Joyce gather material for it over a period of seventees years; and even a rudimentar reading of a page is best performed by a committee of scholars*” (BONHEIM, 1967, p. 5)¹. A leitura não precisa reunir acadêmicos, mas uma dinâmica de compartilhamento é certamente muito benéfica quando se trata de *Wake* — nem que seja, por exemplo, por meio de livros como o de Bonheim.

É uma leitura, portanto, que tende ao colaborativo e ao coletivo, no mínimo por meio da consulta daquilo que desbravadores anteriores registraram em guias e compilações diversas — ou, principalmente nos últimos quinze ou vinte anos, em um ou outro *website* (quase todos, infelizmente, desatualizados ou abandonados). Afinal, como afirmou Umberto Eco, *Finnegans wake* é um ótimo exemplo de obra que oferece uma “experiência hipertextual” (ECO *apud* NUNBERG, 1996, p. 295).

Somente um *site*, que eu conheça, abarca todos os capítulos de *Finnegans wake* e executa a apropriada organização em *hyperlinks* de pelo menos alguns dos significados transbordantes encontrados nas palavras do texto: finwake.com². Exceto por não registrar a numeração das linhas (e por certas escolhas estéticas do layout), as páginas são bem pensadas e alcançam bastante praticidade para a leitura, mostrando as entradas dos verbetes na parte de baixo da tela e com *scroll* ininterrupto para cada capítulo. O sistema de inserção de verbetes é, basicamente, o mesmo utilizado em *ebooks* de maneira geral, com a diferença de que nem todas as palavras têm entradas, somente as sublinhadas. Isso porque os dados não são os de um dicionário comum do idioma — o que evidentemente não funcionaria para *Finnegans wake* —, mas

¹ “[...] é, em alguns sentidos, um exemplo extraordinário de esforço coletivo: muitas pessoas ajudaram Joyce a reunir material no decorrer de dezessete anos; e mesmo a leitura mais rudimentar de uma página é melhor em um grupo de acadêmicos.” Opto aqui por traduzir *scholars* por “acadêmicos” para não desviar muito do que Bonheim de fato escreveu; no entanto, eu diria “estudiosos” ou, simplesmente, “leitoras/leitores”, sem restringir apenas à academia a vantagem da leitura em grupo.

² Último acesso em 2 de fevereiro de 2019.

sim informações e comentários inseridos pelos administradores do *website*, majoritariamente a partir de *Annotations to Finnegans wake*, de Roland McHugh (2016).

Outro exemplo que merece ser ressaltado é *fweet.org*³, de Raphael Slepon. Nesse caso, em vez de permitir a leitura da obra, o enfoque é reunir dados a respeito de *Finnegans wake* e alguns de seus termos. Indo além de um dicionário digital, Slepon criou um sistema de busca (*search engine*) para as informações que reúne. A empreitada é admirável, apesar de falhar na percepção da experiência de usuários e usuárias, já que sua utilização é nada intuitiva e demanda a leitura de um tutorial. (Não que *Finnegans wake* inspire uma experiência suave de acessibilidade... mas a mim me bastou o trabalho que a obra joyciana dá e nunca passei do início do tutorial de Slepon.)

O fato é que, durante a última década, entre leituras e releituras de *Finnegans wake*, as tantas outras pessoas de diversos países que se dedicaram à leitura dessa obra tão peculiar me fizeram companhia por meio de suas publicações, seus artigos e tudo mais que eu pudesse encontrar em bibliotecas físicas e digitais. Uma parte dos nomes dessas pessoas foi eventualmente citada nesta tese, é claro, mas os que aparecem somente na bibliografia não tiveram menos importância. Ainda que esse seja o rumo natural de qualquer estudo de uma obra literária — dialogar, direta ou indiretamente, com outras leitoras e leitores, especialmente os mais experientes —, em *Finnegans wake* esse diálogo não é apenas enriquecedor, é imprescindível.

Não posso afirmar que esse incentivo a uma espécie de leitura “coletiva”⁴ tenha sido uma intenção de Joyce, mas ele certamente sabia da dificuldade inerente à sua obra final e é possível que tenha imaginado que os interessados em lê-la se beneficiassem enormemente de trocar ideias e de colaborar uns com os outros. Esse caráter agregador de *Wake*, que me fez olhar para a literatura de uma maneira inteiramente nova e que sempre me fascinou, foi a inspiração para propor uma ferramenta que complementasse essa maneira de ler.

A ferramenta na qual pensei é inspirada em *finwake.com* e no formato comum de livros digitais, mas com um objetivo diferente: o de abrir o uso das

³ Idem.

⁴ Ao dizer “espécie de leitura coletiva”, não me refiro apenas a leituras literalmente feitas em grupo, mas principalmente à troca de visões, palpites e descobertas entre as pessoas que leem *Finnegans wake*.

ferramentas de inserção de informações para quaisquer usuários. Assim, além de ler as anotações previamente inseridas por alguém, qualquer pessoa pode inserir as suas próprias notas a respeito de uma palavra ou de um trecho, com a opção de fazê-lo de maneira privada ou pública. Para evitar problemas derivados de más intenções (afinal, é a internet), as soluções pensadas foram diversas, mas a melhor delas pareceu ser a inclusão da necessidade de criar um rápido cadastro e só inserir comentários após o *login*.

Ainda em processo de construção, o protótipo abarca todo o primeiro capítulo. A execução dessa ideia só foi possível graças ao domínio do Fernando Lira em programação e em design. Pacientemente, ele ouviu o que eu pensava a respeito da importância da leitura “coletiva” para a literatura e para a educação, assim como ouviu o que idealizei para essa ferramenta e respondeu todas as minhas dúvidas a respeito. Só assim foi possível que minha ideia se transformasse em algo concreto a tempo da defesa desta tese.

Mais do que nunca, acredito que a educação seja área primordial para a manutenção da esperança e (principalmente) da possibilidade real de tempos melhores (até porque sempre há a possibilidade de tempos melhores ou ainda melhores por vir). A literatura não deve se resumir a uma porção empoeirada das grades curriculares, pois isso seria absoluto desperdício de seu potencial transformador — potencial esse jamais restrito a sentidos utópicos ou moralistas, mas integrante da concretude das discussões e debates que podem ser suscitados pela literatura, das renovações de ideias, habilidades cognitivas e capacidades criadoras que se desenvolvem por meio do contato com a produção de outras mentes criativas.

Assim, a criação dessa ferramenta de leitura parte do princípio de que a literatura tem um potencial a ser explorado em conjunto. Por mais que a atividade da leitura em si seja, essencialmente, algo individual, a leitura mais amplamente entendida se projeta para além do ato. Outras obras também se beneficiam dessa exploração para além do ato de leitura, não apenas *Finnegans wake*.

Ainda que essa visão mais ampla da literatura, do ensino de literatura e da leitura seja o fundamento motivador da criação da ferramenta, o texto de Joyce ocupa, para mim, o lugar central de inspiração. Ao oferecer essa ferramenta, portanto, espero contribuir para que outras pessoas se sintam mais mo-

tivadas a ler *Finnegans wake* no Brasil e no mundo, tendo um espaço de coleta de informações e também de reunião das próprias descobertas. E, quem sabe, de discussão e de conexão.

Bibliografia

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

ABSHER, Tom. *Studies on themes and motifs in literature - celebrating the sacred in ordinary life: James Joyce and the Renaissance Magus*. New York: Peter Lang, 2017.

ACOSTA, Maria Isabel Cruz. *The discourse of excess: the latin american neo-baroque and James Joyce* (dissertation). Michigan: University Microfilms International, 1984.

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012.

AGOSTINHO, S. *Confissões e De magistro*. Tradução de Angelo Ricci. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

ALTER, Robert; KERMODE, Frank (orgs.). *Guia literário da Bíblia*. São Paulo: Unesp, 1998.

AMARANTE, Dirce Waltrick do. *Para ler Finnegans wake*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

AMOR, Ana Rosa de Sousa. *O tempo na constituição do sujeito: considerações sobre o tempo na psicanálise*. Dissertação de Mestrado em Psicologia Clínica e Cultura. Universidade de Brasília, 2015.

ANDERSON, Chester G. *James Joyce*. Londres: Thames and Hudson, 1998.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *O nome das coisas*. Porto: Porto editora, 2015.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.

_____. *Da interpretação*. José Veríssimo Teixeira da Mata. São Paulo: Unesp, 2013.

_____. *Física I e II*. Tradução de Lucas Angioni. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

_____. *Metafísica*. Tradução de Lucas Angioni. In: *Cadernos de História e Filosofia da Ciência*. Campinas, Série 3, vol. 15, nº 1, pp. 201-221, janeiro de 2005.

ARMAND, Louis; Pilny, Ondrej. *Night of a thousand tiers - Petr Skrabánek: studies in Finnegans wake*. Praga: Litteraria Pragensia, 2002.

ATTRIDGE, Derek. *How to read Joyce*. London: Granta Books, 2012.

_____. (edited by). *The Cambridge Companion to James Joyce*. Seventh printing. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. *Para uma filosofia do ato responsável*. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos, SP: Pedro e João Editores, 2010.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BALFOUR, Walter. *Letters on the immortality of the soul: the intermediate state of the dead, and a future retribution — in reply to Mr. Charles Hudson*. Charles-town: G. Davidson, (1829) 2018.

BARTHES, Roland. *Image, music, text*. New York: Hill and wang, 1977.

_____. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacro e simulação*. Lisboa: Editora Relógio d'Água, 1991 (1981).

BEACH, Sylvia. *James Joyce: a symposium - Our exagmination round his factification for incamination of work in progress*. New York: New directions book, 1972.

BEAUVOIR, Simone de. *Tous les hommes sont mortels*. Paris: Gallimard, 2015.

BECKETT, Samuel. "Dante... Bruno. Vico... Joyce." in: *Our exagmination round his factification for incamination of Work in progress*. New York: New directions Books, 1972 (1929).

BEGNAL, Michael H.; ECKLEY, Grace. *Narrator and character in Finnegans wake*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1975.

BENFEY, Theodor. *A Sanskrit-English Dictionary*. London: Longmans, green, and company, (1866) 2005.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor: quatro traduções para o português*. Org. Lucia Castello Branco. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

_____. "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução" in: *Textos de W. Benjamin*. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1975 (1955).

_____. *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas — volume I*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito de história" in LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses de Sobre o conceito de história*. Tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

BENNINGTON, Geoffrey. "Desconstrução e ética." In: DUQUE-ESTRADA, Paulo César (org.). *Desconstrução e ética: ecos de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: PUC, 2004.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Campinas: Editora da Unicamp; Pontes, 1995.

BERNARDO, Fernanda. "Ética da hospitalidade ou o porvir do cosmopolitismo por vir a propósito das cidades-refúgio: reinventar a cidadania" in *Revista filosófica de Coimbra*. Vol. 11, nº 22, 2002, pp. 421-446.

BIRMINGHAM, Kevin. *The most dangerous book: the battle for James Joyce's Ulysses*. New York: Penguin, 2014.

BISHOP, John. *Joyce's book of the dark: Finnegans wake*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1993.

BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 2010.

_____. *Uma voz vinda de outro lugar*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011.

BONHEIM, Helmut. *A lexicon of the German in Finnegans wake*. Los angeles: University of California Press, 1967.

BOPP, Franz. *Glossarium Sanscritum*. Oxford/Dummler, 1847.

BORG, Ruben. *The measureless time of Joyce, Deleuze and Derrida*. London: Continuum International Publishing Group, 2017.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Editora Globo, 1999.

_____. *Jorge Luis Borges: obras completas, vol. I*. Barcelona: Emecé editores, 1989.

BORGWALDT, Susanne R. et al. "Onset entropy matters: letter-to-phoneme mappings in seven languages" in *Reading and writing*. April 2005, vol. 8, issue 3, pp. 211-229.

BRIVIC, Sheldon. *Joyce's wakking women*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1995.

BUENO, Otávio. "Identity in Physics and elsewhere" in *Cadernos de História e Filosofia da Ciência*. Campinas, série 4, vol. 2, nº 1, pp. 93-105, janeiro de 2016.

BURGESS, Anthony. *Rejoice*. New York: W. W. Norton & Company; Pages Stained edition, 1968.

_____. *Joysprick: an introduction to the language of James Joyce*. London: Andre Deutsch Limited, 1973.

_____. *A shorter Finnegans wake*. Edited by Anthony Burgess. New York: Viking adult, 1967/8.

BURREL, Harry. *Narrative design in Finnegans wake: the Wake lock picked*. Gainesville: University Press of Florida, 1996.

BUTOR, Michel; SVEVO, Italo; ECO, Umberto; POUND, Ezra; ELLMANN, Richard; VAN LAERE, François. *Joyce e o romance moderno*. Tradução de T. C. Netto. São Paulo: Editora Documentos, 1969.

BUZZI, Arcângelo R. *Introdução ao pensar: o ser, o conhecimento, a linguagem*. 25ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CABRERA, Julio. *Margens da filosofia da linguagem — conflitos e aproximações entre analíticas, hermenêuticas, fenomenologias e metacríticas da linguagem*. Brasília: Editora UnB, 2009.

CAMPBELL, Joseph; ROBINSON, Henry Morton. *A skeleton key to Finnegans wake*. Second edition. New York: New world library, 2013.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans wake*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAPPELENS, Forlang A. S. *Norwegian dictionary: Norwegian-English, English-Norwegian*. New York: Routledge, 2015.

CERBONE, David R. *Fenomenologia*. Petrópolis: Editoria Vozes, 2013.

CHRISTIANI, Dounia Bunis. *Scandinavian elements of Finnegans wake*. Evanston: Northwestern University Press, 1967.

CLEARY, Joe. *Culture, partition, and the nation state: conflict in Ireland, Israel and Palestine*. Edinburgh: Cambridge University Press, 2004.

CLIETT, Bill Cole. *A Finnegans wake lextionary*. Createspace pub, 2011.

COELHO, Eduardo Prado. *Os universos da crítica: paradigmas nos estudos literários*. Lisboa: Ed. 70, 1987.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CONNOLLY, Thomas E. *James Joyce's Scribbledehobble. The ur-workbook of Finnegans wake*. Northwestern University Press, 1961.

COWAN, Thomas A. "What I shall call a research project on the Four Old Evangelists" in *A Wake Newslitter: studies in James Joyce's Finnegans wake*. 8/II, 1971, pp. 19-24.

CRISPI, Luca; SLOTE, Sam. *How Joyce wrote Finnegans wake: a genetic guide*. Madison: University of Wisconsin Press, 2007.

CROWLEY, Ronan; HULLE, Dirk van (org.). *New quotatoes: Joycean exogenesis in the digital age*. Boston: Brill Rodopi, 2016.

DEANE, Seamus. "Introduction" in *Finnegans wake*. London: Penguin classics, 2000.

DEANE, Vincent; FERRER, Daniel; LERNOUT, Geert. *The Finnegans wake notebooks at Buffalo – VI.B.10*. New York: Brepolis publishers, 2001.

_____. *The Finnegans wake notebooks at Buffalo – VI.B.25*. New York: Brepolis publishers, 2002.

DEHAENE, Stanislas. *Os neurônios da leitura: como a ciência explica a capacidade de ler*. Tradução de Leonor Scliar-Cabral. Porto Alegre: Penso, 2012.

_____. *Reading in the Brain: the new science of how we read*. New York: Viking Penguin, 2009.

DE MAN, Paul. *Alegorias da leitura: a linguagem figurada em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Tradução de Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____; GUATARRI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2013.

DENNING, Robert H. (org.). *James Joyce. Vol. II (1928-41). The critical heritage series*. London: Routledge, Kegan & Paul, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Papel-máquina*. Tradução de Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

_____. *La dissémination*. Paris: Éditions du seuil, 1972.

_____. *Acts of literature*. Edited by Derek Attridge. New York: Routledge, 1991.

_____. *The gift of death and Literature in secret*. Tradução de David Wills. Chicago: The University of Chicago Press, 2008a.

_____. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

_____. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008b.

_____. *Adeus a Emmanuel Lévinas*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008c.

_____. *Aporias*. Tradução de Thomas Dutoit. Stanford: Stanford University Press, 1994.

_____. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. Tradução de Ana Valéria Lessa e Simone Perelson. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.

_____. "Duas palavras por Joyce" in NESTROVSKI, Arthur. *River-run: ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

_____; DUFOURMANTELLE, A. *Da hospitalidade*. Tradução de A. Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

DIBERNARD, Barbara. *Alchemy and Finnegans wake*. New York: State University of New York Press, 1980.

DINIZ, Ligia. *Por uma impossível fenomenologia dos afetos*. Tese de doutoramento em Literatura. Universidade de Brasília, 2016.

DUSZENKO, Andrzej. "The relativity theory in *Finnegans wake*" in James Joyce Quarterly. University of Tulsa, vol. 32, nº 1, 1994, pp. 61-70.

EAGLEMAN, David. *The brain*. London: Canongate books, 2016.

EAGLETON, Terry. *O problema dos desconhecidos: um estudo da ética*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. *The open work*. Tradução de Anna Cancogni. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

_____. *Sobre a literatura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2011a.

_____. *Quase a mesma coisa*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2011b.

_____. *Da árvore ao labirinto: estudos históricos sobre o signo e a interpretação*. Tradução de Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: Record, 2013.

_____. *Confissões de um jovem romancista*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Editora Record, 2018.

ELIOT, T. S. "Ulysses, order, and myth" (1929) in: *Selected prose of T. S. Eliot*. New York: Farror, Strauss, Giroux, 1945, pp. 177-179.

ELLMANN, Richard. *Four dubliners*. New York: George Baziller, 1988.

_____. *James Joyce*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Editora Globo, 1989.

_____. *Ao longo do riocorrente*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

EPSTEIN, Edmund Lloyd. *A guide through Finnegans wake*. Gainesville: University Press of Florida, 2010.

ESTEVES, Lenita. *A (im)possível tradução de Finnegans wake: uma observação psicanalítica*. Tese de doutoramento pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1999.

FAULKNER, Raymond (trad. e org.). *The Egyptian Book of the dead: the book of going forth by day*. San Francisco: Chronicle books, 1998.

FANTO, Rosita. *Joker's joy*. New York: Harper's books, 1993.

FARGNOLI, A. Nicholas; GILLESPIE, Michael Patrick. *Critical companion to James Joyce: a literary reference to his life and work*. New York: Facts on file, 2006.

FELMAN, Shoshana. *La folie et la chose littéraire*. Paris: Seuil, 1978.

FERREIRO, Emilia. “A escrita antes das letras” in SINCLAIR, Hermine (org.). A produção de notações na criança: linguagem, número, ritmos e melodia. Tradução de Maria Lúcia F. Moro. São Paulo: Cortez, 1990, pp. 19-70.

_____. *Com todas as letras*. Tradução de Maria Zilda da Cunha Lopes e Sandra Trabucco Valenzuela. São Paulo: Cortez, 1992.

FIGLEROWICZ, Martha. *Flat protagonists: a theory of novel character*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

FLANNER, Janet. *Paris was yesterday*. Reprint edition. San Diego: Mariner Books, (1972) 1988.

FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1990.

FREITAS, Luísa de. *O fluir-ricorso e os tempos de Finnegans wake*. *Dissertação de mestrado*. UnB, 2014. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/17761>. Último acesso em 02 de fevereiro de 2019.

FREUD, Sigmund. “Sobre a transitoriedade (1915)” in: *Obras completas – volume XIV*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996.

_____. “Luto e melancolia (1917)” in: *Obras psicológicas de Sigmund Freud: Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

_____. *A interpretação dos sonhos*. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Volume único. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FROULA, Christine. “History’s Nightmare, Fiction’s Dream: Joyce and the Psychohistory of Ulysses” in *James Joyce Quarterly*, vol. 28, n. 4. *Papers from the Joyce and History*, pp. 857-872. Tulsa: University of Tulsa, 1991.

FRYE, Northrop. *O Código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Editora Boitempo, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. “Apagar os rastros, recolher os restos” in SEDLMAYER, Sabrina; GUINZBURG, Jaime (org.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GALINDO, Caetano. “The Finnegans of music and poetry: A música e o Finnegans Wake” in *Sciencia Traductionis*, n. 8, 2010.

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

_____. “O Finnegans Wake e as coisas como são (Paulo: per speculum in aenigmate)” in XI Congresso Internacional Abralic – Tessituras, interações, convergências, em 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/056/CALIBRO_GALINDO.pdf. Último acesso em 02 de fevereiro de 2019.

_____. *Abre aspas: a representação da palavra do outro no Ulysses de James Joyce e seu possível convívio com a palavra de Bakhtin*. Tese de doutoramento. Universidade de São Paulo, 2006.

GASCHÉ, Rodolphe. *Inventions of difference on Jacques Derrida*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

_____. *The honor of thinking: critique, theory, philosophy*. Stanford: Stanford University Press, 2007.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GILBERT, Stuart. *James Joyce's Ulysses: a study*. London: Vintage, 1955.

_____. *Letters of James Joyce*. New York: Viking Press, 1957.

GLEISER, Marcelo. *Criação imperfeita: cosmo, vida e o código oculto da natureza*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

GORDON, John. *Finnegans wake: a plot summary*. New York: Syracuse University Press, 1986.

GUILHAUMOU, Jacques. *Linguística e história: percursos analíticos de acontecimentos discursivos*. Coordenação e organização da tradução Roberto Leiser Baronas e Fábio Cesar Montanheiro. São Carlos: Pedro e João Editores, 2009.

HADDOCK-LOBO, Rafael. “Notas sobre o trajeto aporético da noção de experiência no pensamento de Derrida” in: *Educação e Filosofia*. Vol. 27, nº 53, pp. 259–274, 2013.

HÄGGLUND, Martin. *Dying for time: Proust, Woolf, Nabokov*. Cambridge: Harvard University, 2012.

HALFORD, Macy. *Books and their makers: Sylvia Beach and James Joyce*. The New Yorker, 05 de março de 2010 Disponível em: <http://www.newyorker.com/books/page-turner/books-and-their-makers-sylvia-beach-and-james-joyce>. Último acesso em 02 de fevereiro de 2019.

HALPERN, Sue. *Não consigo lembrar do que esqueci: pesquisas sobre a memória*. São Paulo: Larousse Brasil, 2008.

HAMADA, Tatsuo. *How/why/what to read Finnegans wake?* Kochi: Abiko Literary Press, 2013.

HART, Clive. *Structure and motif in Finnegans wake*. Evanston: Northwestern University Press, 1962.

HAWKING, Stephen. *Uma breve história do tempo*. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2015.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução, organização, nota prévia, anexos e notas de Fausto Castilho. Edição bilíngue. Campinas: Editora da Unicamp; Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

_____. *A caminho da linguagem*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco; Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

HELDER, Herberto. *Poemas completos*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016.

HIRT, Aindrias. "The connection between Fenian lays, liturgical chant, recitative, and Dán Díreach: a pre-medieval narrative song tradition" in *Sidney series in Celtic studies*. 2010, pp. 123-158.

HODGE, Joanna. *Derrida on time*. New York: Taylor&Francis USA, 2010.

HUET, Gérard. Héritage du Sanskrit. *Dictionnaire sanskrit-français*. 2019. *Cologne digital sanskrit lexicon*. Atualizado em 2010. <https://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/scans/MWScan/tamil/index.html>. Último acesso em 02 de fevereiro de 2019.

HULLE, Dirk van. *James Joyce's 'Work in progress': pre-book publications of Finnegans wake fragments*. New York: Routledge, 2017.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. PNAD contínua 2017 – educação. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas-novoportal/sociais/trabalho/17270-pnad-continua.html?=&t=downloads>. Último acesso em 02 de fevereiro de 2019.

JOYCE, James. *Finnegans wake/Finnícius revém*. Vol. 1. Introdução, versão e notas de Donald Schüler. Ilustrações de Lena Bergstein. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004a.

_____. *Finnegans wake/Finnícius revém*. Vol. 2. Introdução, versão e notas de Donald Schüler. Ilustrações de Lena Bergstein. Cotia, São Paulo: Ateliê editorial, 2003a.

_____. *Finnegans wake/Finnícius revém*. Vol. 3. Introdução, versão e notas de Donald Schüler. Ilustrações de Lena Bergstein. Cotia, São Paulo: Ateliê editorial, 2004b.

_____. *Finnegans wake/Finnícius revém*. Vol. 4. Introdução, versão e notas de Donaldo Schüler. Ilustrações de Lena Bergstein. Cotia, São Paulo: Ateliê editorial, 2002.

_____. *Finnegans wake/Finnícius revém*. Vol. 5. Introdução, versão e notas de Donaldo Schüler. Ilustrações de Lena Bergstein. Cotia, São Paulo: Ateliê editorial, 2003b.

_____. *Finnegans wake*. London: Penguin classics, 2000.

_____. *Occasional, critical, and political writing*. Tradução dos textos em italiano de Conor Deane. Oxford: Oxford University Press, 2008.

_____. *De santos e sábios: escritos estéticos e políticos*. Org. Sérgio Medeiros e Dirce Waltrick do Amarante (tradução de *The critical writings*). São Paulo: Iluminuras, 2012.

_____. *Cartas a Nora*. Org. e Tradução de Sérgio Medeiros e Dirce Waltrick do Amarante. São Paulo: Iluminuras, 2012a.

_____. *Ulysses*. New York: Penguin classics, 2010.

_____. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b.

_____. *Finn's Hotel*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

KEHL, Maria Rita. "A melancolia em Walter Benjamin e em Freud" *in* MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO Jr. Rubens; VEDDA, Miguel (org.). *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Editora Unesp. 2015.

KITCHER, Philip. *Joyce's kaleidoscope: an invitation to Finnegans wake*. New York: Oxford USA Trade, 2007.

_____. *Deaths in Venice*. New York: Columbia University Press, 2013.

_____. "Collideorscape: *Finnegans Wake* in the large and in the small." *in* *Joyce Studies Annual*, 2009.

KLAW, Barbara. "Subverting the Dominant Order: Narrative as Weapon in Simone de Beauvoir's *Tous les hommes sont mortels*" *in* *Studies in 20th Century Literature*: Vol. 20, iss. 2, article 11. Disponível em: <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1401>. Último acesso em 02 de fevereiro de 2019.

KLINKENBORG, VERLYN. "The decline and fall of the English major", artigo publicado no *New York Times* em 22 de junho de 2013. Disponível em: www.nytimes.com/2013/06/23/opinion/sunday/the-decline-and-fall-of-the-english-major.html. Último acesso em 02 de fevereiro de 2019.

LACAN, Jacques. "O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada" in: *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

_____. *O Seminário, livro 23: O sinthoma (1975-1976)*. Tradução de Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.

LERNOUT, Geert (edited by). *Finnegans wake: fifty years*. Amsterdã: Rodopi B. V., 1990.

LEVIN, Harry. *A critical introduction to James Joyce*. Connecticut: New directions, 1941.

LEVINAS, Emmanuel. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Paris: Librairie Générale Française (LGF), 2013.

_____. *Da existência ao existente*. Tradução de Paul Albert Simon e Ligia Maria de Castro Simon. Campinas: Papirus, 1998.

_____. *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*. Paris: LGF (Librairie Générale Française), 2012.

_____. *Totality and infinity*. Tradução de Alphonso Lingis. Boston: Martinus Nijhoff, 1979.

LITZ, Walton A. *The art of James Joyce: method and design in Ulysses and Finnegans wake*. London: Oxford University Press, 1961.

MACHUGH, Roland. *Annotations to Finnegans wake* (Fourth edition). Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2016.

MAHON, Peter. *Imagining Joyce and Derrida*. Toronto: University of Toronto Press, 2007.

MANDIL, Ram. *O efeito da letra: Lacan leitor de Joyce*. Belo Horizonte: Contra capa livraria/Faculdade de Letras UFMG, 2003.

MANSOURI, Shahriyar. "Evental time and the untime in *Finnegans wake*" in: FLYNN, Deirdre; O'BRIEN, Eugene (ed.). *Representations of loss in Irish literature*. Cham: Palgrave Macmillan/Springer, 2018.

MATTHEWS, F. X. "Festy King in *Finnegans wake*" in *James Joyce Quarterly* (pp. 154-157). Vol. 6, n. 2, 1969.

MCKENNA, Terence. *Surfing on Finnegans wake*, 1995.
<http://dominatorculture.com/post/78408036619/surfing-finnegans-wake-part-1>.
Último acesso em 02 de fevereiro de 2019.

MCLUHAN, Eric. *The role of thunder in Finnegans wake*. Toronto: University of Toronto Press, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1976.

_____. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução de Carlos A. Ribeiro De Moura. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

_____. *O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas*. Tradução de Sílvio Rosa Filho e Thiago Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MIERLO, Chrissie van. *James Joyce and Catholicism*. New York: Bloomsbury, 2017.

MILESI, Laurent. *James Joyce and the difference of language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

MCHUGH, Roland. *Annotations to Finnegans wake*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2006.

MOLDER, M. F. *Semear na neve: estudos sobre Walter Benjamin*. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.

MONIER, Monier-Williams. *A Sanskrit-English dictionary, etymologically and philologically arranged, with special reference to Greek, Latin, Gothic, German, Anglo-Saxon, and other cognate Indo-European languages*. PDF. 1899; 2005.

MORAES, João Quartim de. "A linha reta e o infinito na refundação epicureana do atomismo" *in* Cadernos de História e Filosofia da Ciência. Campinas, série 3, vol. 14, nº 1, pp. 7-47, janeiro de 2004.

MORTIMER, Armine Kotin. "Narrative finality: Simone de Beauvoir" *in* Studies in 20th Century Literature. Vol. 5: Iss. 2, Article 6, 1981. Disponível em: <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1104>. Último acesso em 02 de fevereiro de 2019.

NANCY, Jean-Luc. *L'intrus*. Tradução de Susan Hanson. Michigan: Michigan State University Press, 2002. Disponível em: <http://www.maxvanmanen.com/files/2014/10/Nancy-LIntrus.pdf>. Último acesso em 02 de abril de 2019.

NASSER, Eduardo. "O tempo em Platão: os meandros da leitura heideggeriana" *in* Hypnos, Ano 11 (2006), número 17, pp. 112-126.

NESTROVSKI, Arthur (org.). *Riverrun: ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

NORRIS, Margot. *The decentered universe of Finnegans Wake: a structuralist analysis*. London: The John Hopkins University Press, 1988.

_____. "Finnegans wake" *In*: ATTRIDGE, Derek (ed.). *The Cambridge Companion to James Joyce*. Second Edition. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

NUNBERG, Geoffrey (org.) *The future of the book*. Afterword by Umberto Eco. Berkeley: University of California, 1996.

O'HEHIR, Brendan. *A Gaelic lexicon for Finnegans wake*. Los Angeles: University of California Press, 1967.

O'NEILL, Patrick. *Impossible Joyce: Finnegans wakes*. Toronto: University of Toronto Press, 2013.

PARMÊNIDES. *Da natureza*. Tradução de José Gabriel Trindade Santos. São Paulo: Loyola, 2002.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado: imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

PLATÃO. Crátilo. In: SOUZA, Luciano Ferreira de. *Platão — Crátilo: estudo e tradução*. Dissertação de Mestrado em Letras. Universidade de São Paulo, 2010.

PUENTE, Fernando Rey. *Ensaio sobre o tempo na Filosofia Antiga*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra/Annablume Editora, 2012.

RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1974.

READ, Forrest. *Pound/Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce*. New York: New directions, 1970.

REICHENBERG, Peter J. "Finnegans wake: the dating game" in *James Joyce Quarterly*, 46.2, 2009, pp. 339-344.

REICHERT, Klaus. "Vico's method and its relation to Joyce's" in: LERNOUT, Geert. *Finnegans wake: Fifty years*. Atlanta: Rodolpi, 1990, pp. 47-60.

RICE, Thomas Jackson. *Joyce, chaos, and complexity*. Chicago: University of Illinois Press, 1997.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2012a.

_____. *Tempo e narrativa I-III*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2012b.

_____. *La métaphore vive*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

RODRIGUES, Carla. "Memorar, me-morar, demorar" in: *Ensaio filosófico*, vol. XIII, agosto de 2016, pp. 143-152.

ROSE, Danis (org.). *Finnegans wake book III: a facsimile of the galley proofs*. New York: Garland Publishing, 1978.

_____. *Finnegans wake: a facsimile of Buffalo notebooks VI.C.6, 8, 9, 10, 16, 15*. New York: Garland Publishing, 1978.

_____. *Finnegans wake: a facsimile of Buffalo notebooks VI.B.13-16*. New York: Garland Publishing, 1978.

_____. *Finnegans wake, book I chapters 4-5: a facsimile of drafts, typescripts, and proofs*. New York: Garland Publishing, 1978.

ROSENBLOOM, Eric. *A word in your ear*. Vermont: Kirby Mountain Composition, 2016.

ROTERDÃO, Erasmo de. *Queixa da paz e A guerra*. Tradução de A. Guimarães Pinto. Lisboa: Edições 70, 1999.

ROVELLI, Carlo. *A ordem do tempo*. Tradução de Silvana Cobucci. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

RUSSELL, Bertrand. *ABC da relatividade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

SAFATLE, Vladimir. *História, memória, sofrimento*. Curso ministrado no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/32400124/Curso_integral_-_História_memória_sufrimento_2015. Último acesso em 11 de abril de 2019.

_____. *Introdução a Jacques Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. “Fazer justiça a Freud: a psicanálise na antessala da Gramatologia” in HADDOCK-LOBO, R. et al (org). *Heranças de Derrida – da linguagem à estética*. Volume 2. Tradução de Ana Luiza Fay. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2014.

SANDULESCU, George. *Joyce lexicography: a lexicon of common Scandinavian in Finnegans wake*. Bucareste: Contemporary Literature Press, 2012.

SARAIVA, Paulo Espírito Santo. *Cérebro, evolução e linguagem*. Brasília: Editora UnB, 2014.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução de Rita C. Guedes. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

_____. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. São Paulo: Editora Vozes, 2011.

SCHMIDT, Lawrence K. *Hermenêutica*. Tradução de Fábio Ribeiro. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2014.

SCHÜLER, Donaldo. *Finnegans wake/Finnicius revém*. Vol. 1. Notas de leitura. São Paulo: Ateliê editorial, 2004a.

_____. *Finnegans wake/Finnícius revém*. Vol. 2. Notas de leitura. São Paulo: Ateliê editorial, 2003a.

_____. *Finnegans wake/Finnícius revém*. Vol. 3. Notas de leitura. São Paulo: Ateliê editorial, 2004b.

_____. *Finnegans wake/Finnícius revém*. Vol. 4. Notas de leitura. São Paulo: Ateliê editorial, 2002.

_____. *Finnegans wake/Finnícius revém*. Vol. 5. Notas de leitura. São Paulo: Ateliê editorial, 2003b.

SKWARA, Witold. "O tempo qualitativo em Santo Agostinho e o tempo quantitativo em Tomás de Aquino" in *Ágora filosófica*. Ano 10, no 1, jan/jun 2010, pp. 161-175.

ŠKRABÁNEK, Petr. *Night of a thousand tiers*. New York: Syracuse University Press, 2007.

SOARES, Magda. *Alfabetização: a questão dos métodos*. São Paulo: Contexto, 2018.

SPRENGER-CHAROLLES, Liliane; COLÉ, Pascale; SERNICLAES, Willy. *Reading acquisition and developmental dyslexia*. New York: Psychology Press, 2006.

SPURR, David. "Stuttering Joyce" in *European Joyce Studies*, vol. 20. July 2011: pp. 121-133.

STEWART, Bruce. "Joyce at Tara" in: D'HAEN, Theo; LANTERS, José (ed.). *Troubled histories, troubled fictions: Twentieth-century Anglo-Irish prose*. Atlanta: Rodolpi, 1995.

SYPEK, Alexis. *Einstein's new physics in James Joyce's Finnegans wake: the role of Irish nationalism*. History honors thesis. Duke University, 2010.

TAVARES, Hênio Último da Cunha. *Teoria literária*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

TINDALL, William York. *A reader's guide to Finnegans wake*. New York: Thames and Hudson, 1969.

TREIP, Andrew. *Finnegans wake: teems of times*. Amsterdam: Atlanta, 1994.

UDAYA, Kumar. *Joycean labyrinth: repetition, time and tradition in Ulysses*. New York: Oxford University Press, 1991.

VALLEJO, Américo; MAGALHÃES, Ligia Cademartori. *Lacan: operadores da leitura*. Coleção debates em psicologia. 2ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

VERENE, Donald Phillip. *James Joyce and the philosophers at Finnegans wake*. Northwestern university press, 2016.

VERLAG, Peter Delius. *Essential visual history of world mythology*. Washington D.C.: National Geographic Society, 2008.

VICO, Giambattista. *Ciência nova*. Tradução de Sebastião José Roque. São Paulo: Ícone, 2008.

_____. *Ciência nova*. Tradução de Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

_____. *Princípios de (uma) ciência nova: acerca da natureza comum das nações*. Seleção, tradução e notas de Antonio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; DANOWSKI, Débora. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Desterro/Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie, 2014.

WEBER-FOX, C; NEVILLE, H. "Functional neural subsystems are differentially affected by delays in second language immersion: ERP and behavioral evidence in bilinguals" in *Second language acquisition and the Critical Period Hypothesis*. Mahwah, NJ (USA): Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 1999, pp. 23-38.

XIRAU, Ramón. *Ensaaios críticos e filosóficos*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Perspectiva, 1975.

YAO, Bo; BELIN, Pascal; SCHEEPERS, Cristoph. "Silent reading of direct versus indirect speech activates voice-selective areas in the auditory cortex" in: *Journal of Cognitive Neuroscience*, n. 23 (10). MIT Press, 2011, pp. 3146-3152.

YOSHIDA, Hiromi. *Joyce and Jung: four stages of eroticism*. New York: Peter Lang Publishing, 2006.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.