

O *Finnegans Wake* e as coisas como são (Paulo: *per speculum in aenigmate*)

Prof. Dr. Caetano Waldrigues Galindo¹ (UFPR)

Resumo:

Este trabalho pretende averiguar em que medida o "modus operandi" wakeano é não apenas uma escolha formal, mas a adequação da forma ao material temático (procedimento joyceano por excelência). Em que medida a mecânica do Wake pode nos ensinar a "ver por enigmas" o que não talvez não possamos conhecer "face a face".

Palavras-chave: James Joyce, Mimese, Sigmund Freud,

Abra o *Finnegans Wake*.

Ao acaso, como ele não apenas aceita mas sugere e mesmo recomenda. Pare os olhos em um trecho qualquer, leia uma dúzia de palavras e tente relatar o que você *entendeu*.

Claro, o texto é *complexo*.

Mas se algo deu errado, não foi esse o problema, mas sim o fato de que você, como leitor, estava provavelmente preparado para o *tipo errado* de complexidade.

Como um físico que resolvesse usar todo o arsenal da ciência newtoniana para descrever a realidade em nível sub-atômico, você percebe que a sacola de chaves-de-fenda e lentes de aumento que a tradição do estudo literário e a tua própria história como leitor te legaram simplesmente não vão dar conta dessa tarefa.

O livro, como lembrou Seamus Deane, é *ilegível* mas, se você se esforçar para ouvir, ele incessantemente sussurra no teu ouvido que o que você precisa pôr de lado é o *teu* conceito de leitura. De complexidade. De mimese. De literatura...?

E esses conceitos vão apenas sair do processo mais fortes, mais completos. Porque talvez uma das mais importantes constatações que devam surgir de uma leitura atenta e paciente do *Finnegans Wake* é que a literatura vem sendo dolorosamente cega a todo um nível, digamos, sub-atômico da realidade que precisa igualmente ser abordado, mas que, para ser compreendido, precisa em primeiro lugar de uma ampliação de nosso universos conceituais e em segundo, e ainda mais importante, precisa de uma releitura dos nossos mesmos conceitos de *compreensão* e *explicação*.

Porque a posição e a velocidade das partículas sub-atômicas *não podiam*, afinal, ser calculadas pela mecânica de Newton. Elas precisaram de uma nova mecânica que, inclusive, determinasse com absoluto rigor que a posição e a velocidade das partículas sub-atômicas às vezes *não podem* ser calculadas, e nunca podem ser calculadas ao mesmo tempo. Elas precisaram de toda uma *teoria da incerteza*. Elas precisaram que a nossa idéia de conhecimento passasse a incluir a *indeterminação*. Probabilidade.

Talvez não seja por acaso ou apenas uma veleidade idiossincrática que Murray Gell-Mann (famoso também por criar o conceito invariável de *estranheza*), ao sugerir o nome de uma dessas partículas, tenha escolhido a palavra *quark*, retirada, afinal de contas, do *Finnegans Wake*, de que ele é atento leitor¹.

¹ Infinitamente mais competente como leitor de literatura do que eu, que meramente me sirvo de paralelos com a física recente, certamente empregando conceitos e termos sem o rigor que se poderia esperar de um profissional.

Porque talvez este livro nos mostre² que a realidade de que afinal trata a literatura é, como o universo descrito pelo geneticista J.B.S. Haldane, não apenas mais estranha do que nós imaginamos; ela é mais estranha do que *conseguimos* imaginar.

Que complexidade? E, mais ainda, que realidade?

Isso em vista, este texto parte de algumas premissas que nada me custa deixar expressas logo de saída.

Um. Por mais que certos detratores de primeira e de última hora³, por motivos os mais variados e com intenções as mais diversas, possam ter argumentado em contrário e possam continuar argumentando, Joyce não cometeu no *Finnegans Wake* o crime contra o qual o pianista Glenn Gould alertava os neófitos: *never be clever for the sake of being clever*. Ele não buscou a dificuldade como fim por si própria.

Dois. Ele buscou a dificuldade do texto com a finalidade que sempre imperou em sua ficção⁴: a finalidade de adequar o texto, a técnica literária, às características da matéria narrada, encenada, abordada. Ele tratava agora de coisas diferentes daquelas para cuja interpretação ou apresentação haviam sido concebidas as ferramentas da literatura e, em grande medida, da narrativa como instrumento de compreensão do mundo⁵. Logo, era preciso não apenas que o texto fosse também difícil, mas também fazer com que essa dificuldade fosse especificamente a que detivesse o poder *mimético* e *heurístico* que lhe interessava instituir.

Foi portanto a natureza dos temas de que trata o *Wake* que fez com que ele tivesse de abrir mão da *legibilidade* (destinada a abordar o acessível, enquanto que ele, aqui, se preocupa com o inacessível) e, mais ainda, determinou sua escolha do tipo de escolhos que instituiu na página, do tipo de complexidade que deveria por em prática.

De início agora então a ela. Depois seu motivo.

Top-down, bottom-up

Duas expressões comumente empregadas para distinguir dois tipos de enfoques epistemológicos. Teoria *versus* empiricismo. Primazia do modelo contra primazia do dado. De cima para baixo, de baixo para cima.

Para aquém ainda do que essa distinção poderia ter de relevante para o estudo de qualquer obra literária *atípica*⁶ me interessa aqui agora pensar no quanto o sentido etimológico das expressões inglesas (com, claras, suas referências epistemológicas) me pode ser útil para tentar começar a esboçar a resposta à pergunta sobre a *espécie* de complexidade, de dificuldade de que falamos no *Wake*.

Um texto pode ser difícil sem ser complexo (basta pensarmos na transcrição deste parágrafo segundo uma única regra criptográfica), bem como pode ser complexo sem ser necessariamente difícil (pense na escrita ensaística de Montaigne). A noção de *dificuldade* literária que me interessa aqui é necessariamente composta de uma junção dessas características. Pois é esse conceito que, creio, empregamos quando nos referimos a Joyce, Mallarmé, Gadda, Schmidt, Dante...

Que o *Wake* é difícil no sentido de requerer grande trabalho, empenho, interpretativo; que o *Wake*, depois de analisado, nitidamente revela o emprego de estratégias múltiplas, variadas,

² E *mostrar*, em oposição a *descrever* será, aqui como no resto da ficção de Joyce, um conceito chave.

³ desde Stanislaus Joyce e Ezra Pound

⁴ e que se viu cada vez mais vigorosamente afirmada no trajeto que o leva dos contos de *Dublinenses* aos seus maiores romances

⁵ o que, neste sentido, amplia o universo para incluir igualmente quase todo o campo das ciências humanas, ciências essencialmente elas mesmas narrativas

⁶ na medida em que pudesse se referir à aplicação de modelos teóricos previamente determinados a obras que, por sua mesma singularidade, simplesmente não *deveriam* caber naqueles modelos, inclusive para confirmar a *regularidade* daqueles paradigmas, sob pena de negar, caso contrário, ou a ela ou a si próprias enquanto elementos *destoantes*

originais e interessantes de atingir aquela *dificuldade*, é transparente para qualquer leitor. Mas o problema continua existindo.

Um passo atrás, por favor.

Pois que todas as nossas tácitas ou explícitas noções de *complexidade* não de sempre partir da idéia⁷ de que aquele processo de *análise* é um exame que revela, por baixo, uma *mensagem*, um *sentido*. Quando dizemos que um texto é mais difícil que outro pensamos na quantidade (e no tempo) de trabalho necessária para chegarmos, afinal, a algo que possamos considerar *compreendido*. A *dificuldade*, e a *complexidade* são elementos que estão entre nós e esta compreensão, conquanto possam mesmo potencializá-la por sua existência.

Esse processo é essencialmente *top-down*.

Parte-se do texto, da sentença, do verso, da palavra, com o objetivo de chegar a o quê, *no fundo*, jaz por trás. Com o apoio de séculos de exegese.

Análise, crítica. Ferramentas de *esmiuçamento*. Leitura.

O de que me interessa aqui te convencer é que no caso do *Wake* esse processo precisa ser invertido.

Qualquer que seja o nome que decidamos dar à *complexidade* que encontramos em cada pedaço do texto, precisamos deixar claro que se trata de algo essencialmente⁸ diferente. A complexidade do *Wake* é *bottom-up*⁹. E, pior, sem-teto.

Nela, a sentença, a palavra na página não são o resultado de um processo algo linear de *ocultamento* de sentido¹⁰; aqui, elas são apenas o começo de um processo *ateleológico*, eventual mas não necessariamente *circular*, sempre *ilimitado* e, acima de tudo, *irresolúvel*¹¹.

Só um exemplo.

In the name of Annah, the Almaziful, the Everliving, the bringer of Plurabilities. Haloed be her eve, her singtime sung, her rill be run, unhemmed as it is uneven.

Trata-se da invocação que abre o capítulo 5, que todo ele se refere a uma certa *carta*, que aparentemente tem o dedo de Anna Livia Plurabelle, a principal personagem feminina.

E é por isso que o texto se abre *Em nome de Ana*. Cuja grafia, aqui, no entanto, se aproxima da grafia inglesa para o nome de Alá, *Allah*. E desde o começo ficamos com a impressão de que o texto evoca (ou *é*) a *basmala*, a abertura de todas menos uma das *suras* do Corão. *Em nome de Alá, todo misericordioso, cheio de misericórdia*.

Mas nossa Ana não é *All merciful*, e sim *todo mistericordiosa, sempre-viva e portadora de plurabilidades*.

Mais ainda, nessa invocação escondem-se suas iniciais, mais usadas no livro que seu nome por extenso (*Almaziful, Living, Plurabilities*) e, além disso, uma glosa de seu nome (*Anna Livi Plurabili*). É por ela que se está chamando. Mas a *basmala* corânica não é mero pano-de-fundo e, muito menos, subtexto parodiado. Ela está rigorosamente presente.

ALP é elevada ao estatuto de deidade e Alá se aproxima dos homens. Exatamente como, em outro nível, já se encontraram Ulisses e Leopold Bloom. Síntese = Joyce.

⁷ central, afinal, a toda a experiência lingüística, ao menos em um determinado nível de reflexão

⁸ em oposição de fato a *acidentalmente*

⁹ E Joyce adoraria lembrar que “*bottoms up*” também pode ser uma ordem para se beber até o último gole, enquanto que “*tops down*” pode ordenar “tirar blusas”!

¹⁰ por mais que não me interesse considerar as diversas possibilidades de construção do sentido *final*, prévia ou posteriormente aos atos de escrita e de leitura; não há na verdade qualquer diferença. Considere eu o *sentido* a que me refiro como construção *intencional* do autor [biográfico... implícito...?], como construto colaborativo entre ele(s?) e aquele leitor ou como derivado único e determinadamente daquele mesmo leitor, o que me interessa aqui é que haverá, como base desse processo a crença na possibilidade de um *sentido*

¹¹ E não é à toa que é em grande medida sobre o *Finnegans Wake* que Umberto Eco constrói sua noção da *opera aperta*, depois talvez banalizada.

O segundo período, por sua vez, se baseia na melodia, digamos, do Pai-Nosso, que, na versão inglesa diria

Our Father which art in heaven (invocação já subsumida pela *basmala*), *hallowed be Thy name, thy kingdom come, thy will be done, on earth as it is in heaven.*

aqui novamente misturado a características femininas e ALPinas. Daí o riacho (*rill*), que será percorrido (*run*, como na abertura do romance, *riverrun*); daí a música e a referência ao *angelus* (*singtime sung*) e, com ele, à mais famosa das mulheres do panteão ocidental, acompanhada de sua contrapartida (*Eve*¹²), que no entanto vem também com uma auréola (*halo*); daí também a suspeita de sabedoria ilegal, feitiçaria (a referência ao *All hallows eve*, origem do *Halloween* moderno) e, igualmente, ao fato de serem elas heróis não-cantados (*Unhymned*), assim como ilimitados (sem *hem*, sem borda) e irregulares (*uneven*).

E posso ficar páginas analisando e comentando.

Mas o fato é que se trata, espero possa-se ver, de uma leitura inescapavelmente *bottom-up*, sem limite. Não há onde *chegar*. Não há como fechar um *verdadeiro* sentido.

Não há sentido final em qualquer sentido possível. O texto está escancarado, mais que aberto, e precisa não apenas da possibilidade da múltipla interpretação. Ele conta com esse fato como uma sua condição de leitura.

Ele só pode ser *lido* se puder ser lido de forma radicalmente inconclusiva.

Não se trata de uma invocação a Ana *disfarçada* de invocação religiosa. Não se trata de uma invocação religiosa *subvertida* em uma ode às mulheres. Terá de ser tudo isso, e eventualmente mais, *ao mesmo tempo*.

Não existe aqui a possibilidade de nos desvencilharmos da complexidade da superfície para atingir qualquer camada *subjacente*. É a partir dessa complexidade (*aspera*) que soltamos nossa leitura e rumamos *ad astra*.

Neste processo de *apoteose da polissemia* Joyce acabou escrevendo, no *Wake*, a maior apologia do trocadilho da história da literatura. Nesse sentido, ele também não deixa de ter seus predecessores, especialmente se pensamos no Rabelais do *Tiers livre*, no Shakespeare de *Love's Labours Lost* ou no Shakespeare de Stratford. Ponto.

No entanto mesmo a questão do trocadilho pode servir como ilustração do que talvez seja um grau ainda diferente de diferença. Pois a técnica do trocadilho pode efetivamente ser analisada em suas versões *bottom-up* e *top-down*.

Me acompanhe.

Se tomo um exemplo canônico de trocadilho complexo e bem realizado, digamos a antológica cena de abertura do Ricardo III, de Shakespeare

*This is the winter of our discontent
Made glorious summer by this sun of York*

tenho nas mãos um verdadeiro manual do que eu poderia chamar de técnica paronomástica canônica. O texto é formado por palavras intencionalmente pluri-acentuadas, ambíguas, irônicas (pelo menos quatro delas). Se no uso de *winter* e *summer* e *York* (estações e períodos da vida; região e casa de nobreza) não podemos ainda falar em trocadilho, pela simples razão de que a convenção lexicográfica nos condiciona a ver nesses casos metáforas, ou seja, usos diretos e enviesados de *uma mesma palavra*, no uso do clássico trocadilho que envolve as palavras *sun* e

¹² No *Wake* os homens tendem a surgir em pares antitéticos, inimigos complementares; já as mulheres tendem a ser, cada uma delas, um par sintético, facetas complementares. Por Issy, a filha do casal, tende a conversar com o espelho.

*son*¹³ temos a definição desta técnica. Duas palavras diferentes, que soam da mesma maneira (ou quase) aparecendo em um texto, sendo que uma delas aparece concretamente (e uma *precisa* aparecer *graficamente*), enquanto que a outra resta como *insinuação* de possibilidade.

A outra, de fato, é uma ausência presente. Incomodamente presente.

E é assim que o trocadilho, usualmente, se constitui como *piscadela* para o leitor ou aqueles a quem se dirige o personagem; neste caso, o grande retor Ricardo.

Como em outro famoso exemplo shakespeariano, quando Hamlet responde ao pedido de seu padrasto de que aposente suas *cores noturnas* com um críptico *I am too much i'the sun*, em que a insinuação de que está excessivamente exposto (ao sol) se soma ao fato de ele declarar estar demasiadamente em seu papel (de filho).

Em ambos os casos¹⁴ há uma leitura, digamos, oficial, e uma outra, escondida, para-bom-entendedor, que se pretende, na maioria das vezes, a leitura efetivamente proposta. A voz que enuncia o trocadilho pretende claramente *aparentar* dizer X enquanto *na verdade* (a piscadela) declara Y. Como nos usos efetivamente típicos de todos os fenômenos do reino da *ironia*, pode-se encontrar uma *hierarquização* entre as leituras do trocadilho. Uma delas é mais *certa*, ou tida por mais *rica* que a outra.

E é por isso que aplaudimos a habilidade de Hamlet e de Ricardo; por dizerem, de forma mais *complexa*, coisas que poderiam ter dito de forma mais direta.

Já diante da leitura de uma mera saudação que, em meio a um discurso sobre as guerras na história da humanidade, surge na página do *Wake* não poderemos encontrar qualquer hierarquia, verdade, sentido final. E especialmente não podemos crer que isso poderia ter sido dito de forma mais simples.

Sanglorians, save

Aí estão comprimidos¹⁵ o latim *gloria* (em um particípio presente *glorians*), o francês *sang* (sangue), *sanglot* (soluço), *riant* (rindo) e, talvez mais importante *sanz* (sem), talvez o nome da protagonista *Ann* e de *Saint Lawrence*, padroeiro de Dublin, no segundo elemento, o latim *ave* (olá), o românico *salve* (mesmo sentido) e o inglês *save* (que dá conta do outro sentido de *salve*, como na idéia de *salvação*, além de acrescentar a noção de *poupar*). Trata-se, repito, de um vocativo dirigido aos *guerreiros* de todos os tempos.

Há uma referência, sim, à idéia da *glória feita de sangue* (*sang gloria*)¹⁶, uma idéia cara e clara no ideal indo-europeu. Mas por trás desse triunfo há o suspiro do choro. E também a esquizofrenia da vitória em meio à morte (*sanglot riant*, o soluço ridente). E a insinuação de que esses homens são na verdade desprovidos (daí o riso?) de glória (*sanz gloria*).

E o que é que se diz a eles? *Ave, salvem* (-se?), *poupem* (-nos?).

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. E 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. Shakespeare, afinal, na hora de *escrever* terá tido de escolher entre *sun* e *son*¹⁷. Já Joyce, no *Wake*, definitivamente abre mão de determinar qualquer escolha. Fica, sempre, a gosto do freguês, nesta que, como vimos, há de ser a paradigmática *obra aberta*¹⁸.

¹³ pronunciadas na maioria dos casos da mesma maneira

¹⁴ e acredito que essa característica seja de fato definidora do que costumamos chamar de trocadilhos

¹⁵ Pelo menos...

¹⁶ não por acaso um melhores filmes de guerra já feitos

¹⁷ Exatamente, e isso é nada desinteressante, como Tom Stoppard, decidido a manter personagens e espectadores incertos sobre qual de seus dois personagens Hamletianos é Guildenstern e qual é Rosencrantz (ele se diverte muito com

Mas... Por que

ele me foi fazer uma coisa dessas?

Porque aqui entra, finalmente, o tema desse simpósio. A realidade.

Porque mesmo que não me interesse aqui, momentaneamente, pensar se a literatura *representa, constrói, refuta, refina* ou *sublima* a realidade, o fato é que parece haver entre as duas uma relação qualquer.

E a pergunta de Joyce, em muito boa companhia, foi: *mas qual realidade?*

Por que, como ele mesmo declarou, *um terço da nossa existência se passa em um estado que é não representável por uma gramática de talho seco e uma trama sequenfronte.*

De início o que lhe interessava era de fato o sono. O sonho. A noite¹⁹.

Em um primeiro momento²⁰ essa busca pôde mesmo se expressar em termos singelos e, como tudo que saía de sua mão, aparentemente inevitáveis. Se *Ulysses* foi o livro de um dia e, em diversos sentidos, era também o livro do dia, agora lhe competia escrever o livro de uma noite, o livro da noite.

No sentido mais pleno da palavra. Afinal, o *Ulysses* inclusive se encerra no nascer do sol. Ele cobre o período de uma noite. Mas a não ser por pequenos trechos, nada vemos nele do efetivo mundo noturno, da vida da noite em um sentido muito diferente daquele que costumamos ver associado ao termo, quando ele trata de pessoas *acordadas* à noite, agindo no escuro com os meios e os instrumentos feitos para o dia.

Naqueles momentos limítrofes do Livro do Dia e, mais intensamente, em todo o Livro da Noite, o que Joyce buscará há de ser a experiência efetiva do estado de sono. Entender esse estado e falar desse estado, *na língua deste estado.*

E aqui, repito, ele estava em ótima companhia, mas também com sérias discordâncias.

Afinal, Sigmund Freud já havia publicado sua *Traumbedeutung* e, com ela, começado a revolucionar o estudo daquilo que até então se chamava *homem*, mostrando que aquele universo era de fato muito mais amplo e falava uma língua muito mais complexa, que começava a ser decifrada em sua *Interpretação dos sonhos* e seria refinada por toda a tradição psicanalítica.

A importância da *Traumbedeutung* para a leitura do *Finnegans Wake*, portanto deve ser cuidadosamente mensurada. Pois se de um lado estamos acompanhando um irmão-explorador da mente humana em seus recessos e recônditos, de outro estamos diante de um dos melhores exemplos da tradição analítico-positivo-iluminista. Freud, afinal e acima de tudo, pretendia *explicar, interpretar, analisar* os sonhos e o inconsciente. Nesse sentido, fica patente que a empresa joyceana é ela mesma mais ampla, por ser mais ambígua.

Interessa-lhe examinar aqueles mecanismos, mas em primeiro lugar é seu objetivo incorporar, encampar aqueles mecanismos. Ele, simultaneamente (e eis talvez a prerrogativa maior da literatura) quer falar *sobre* os sonhos e *compor* um sonho.

E é reconhecendo esta *primogenitura*, este direito maior do texto ficcional sobre o texto analítico, que te proponho agora, não o exercício de lermos o *Wake* através do instrumental

isso, chegando mesmo a forçar no texto Shakespeareano essa dúvida, fazendo com que o Rei e a Rainha pareçam não ter certeza daquelas identidades), precisa no entanto dar nomes a cada um deles na página, na distribuição dos diálogos. A identidade dos personagens, e sua fluidez, afinal, será outra questão importante no *Wake*.

¹⁸ *Aberta*, inclusive, a ponto de fazer com que o cansado lugar comum de um-livro-que-diz-coisas-novas-a-cada-momento-histórico parecer revigorado. O que fazemos, afinal, quando o texto nos diz, literalmente, *send us news from Emailia* ? Mandamos um *e-mail*, ora bolas. E não será uma anedota. Uma coincidência. Não. Na verdade a passagem em questão fica de fato enriquecida por essa possibilidade de leitura... De mesmo quando ele, décadas antes da União Européia, pede *Euro pra nobis* ?

¹⁹ E, por extensão, já que não me cabe aqui fazer suspense, também a morte, o pós-vida, e o limbo pré-nascimento e, mais especificamente, pré-linguagem, pré-consciência. E é esta a palavra-chave: (a-/in-/pré-) consciência.

²⁰ ao menos em um primeiro discurso organizado, saiba lá Deus em que *momento* de fato

freudiano mas o contrário, de lermos juntos certas formulações da *Traumbedeutung* através das lentes wakeanas e, mais explicitamente, através apenas daquilo que aqui foi exposto.

O que segue, a não ser pelas inserções [*italicizadas e entre colchetes, para maior higiene e prazer proporcionado*] e pelos momentos italicizados em que troquei a palavra *sonho* pela palavra *Wake* (com as devidas adaptações), é puramente o texto freudiano, em sua tradução padrão no Brasil²¹, com números de páginas entre parênteses.

Let's play...?

[*Toda nossa discussão sobre polissemia e trocadilhos se enquadra no fato maior de que*] A construção de figuras coletivas e compostas é um dos principais métodos por que a condensação atua no *Wake* (319). [*E fica claro que*] O trabalho de condensação do *Wake* é visto com máxima clareza ao lidar com palavras e nomes. É verdade, em geral, que as palavras são freqüentemente tratadas, no *Wake*, como se fossem coisas, e por essa razão tendem a se combinar exatamente do mesmo modo que as representações de coisas. Os sonhos desse tipo oferecem [*também*] os mais divertidos e curiosos neologismos (321). [*Inclusive*] O melhor exemplo de interpretação de sonho que nos chegou da antigüidade baseia-se num trocadilho [...] De fato, os sonhos se acham relacionados de forma tão íntima com a expressão lingüística que Ferenczi [1910] observou acertadamente que cada idioma possui sua própria linguagem onírica. [*Igualmente*] É impossível, em geral, traduzir o *Wake* numa língua estrangeira (134n).

[*A riqueza desse procedimento reside em que*] em alguns casos, esse tipo de mudança de expressão ajuda a condensação onírica ainda mais diretamente, descobrindo uma forma de palavras que, devido a sua ambigüidade, seja capaz de dar expressão a mais de um dos pensamentos do *Wake*. Dessa maneira, todo o campo do chiste verbal é posto à disposição do trabalho do *Wake*. Não há porque nos surpreendermos com o papel desempenhado pelas palavras na formação do *Wake*. As palavras, por serem o ponto nodal de numerosas representações, podem ser consideradas como predestinadas à ambigüidade (372). [*Logo,*] não ficaremos surpresos em constatar que, para fins de representação no *Wake*, a grafia das palavras é muito menos importante do que seu som, especialmente se tivermos em mente que a mesma regra é válida ao se rimarem versos (439). É lícito dizer [*contudo*] que as produções do trabalho do *Wake*, que, convém lembrar, *não são feitas com a intenção de serem entendidas*, não apresentam a seus tradutores maior dificuldade do que as antigas inscrições hieroglíficas àqueles que procuram lê-las (373).

[*No entanto, esses procedimentos, levados a sua conclusão natural, acarretam que*] Tudo o que descrevemos como “trabalho do *Wake*” parece afastar-se imensamente daquilo que reconhecemos como processos racionais de pensamento (619). [*Mas continua sendo absolutamente central levarmos em consideração que*] o *Wake* se torna engenhoso e divertido [*desta forma*] porque o caminho mais direto e mais fácil para a expressão de suas idéias é barrado: ele é forçado a ser assim (324n). [*E podemos, se consideramos o autor como o equivalente do sonhante, lembrar que*] O empenho do sonhador em impedir a solução do sonho fornece-nos uma base para inferir o cuidado com que seu manto foi tecido (547). [*Um tecido (um texto, afinal) que habitará forçosamente um ambiente que se coaduna muito bem com*] As palavras empregadas por Havelock Ellis para descrever o sonhos “um mundo arcaico de vastas emoções e pensamentos imperfeitos” (618).

Em suma, tratamos como sagrada escritura aquilo que os autores precedentes haviam encarado como uma improvisação arbitrária, remendada as pressas no embaraço do momento (546).

Uma nota de rodapé de tamanho considerável, para evitar mais perdas de ritmo, além das que o meu estilo truncado já me causa, e dar conta de algo (e alguém) importante.

²¹ Por mais que longe de gerar um bom texto em português, em não poucos casos.

cf.²²

Endgame

E de fato o mesmo *Wake* foi (e é) desconsiderado por não poucos leitores²³, precisamente como algo ou mal-acabado ou excessivamente, malvadinamente obscuro.

A obscuridade, vimos, de fato está lá. Em grande medida podemos dizer inclusive que o livro é *sobre* a obscuridade, em seus mais diversos sentidos. A acusação de improvisação, no entanto, mal merece ser respondida depois dessa última leitura.

O caos gerado pelo *Wake* é cuidadosamente medido, gerado, tecido, para reproduzir algo que só pode ser reproduzido com perda mínima precisamente nestes termos. É o *chaosmos* que cita Umberto Eco. Uma *fine artful disorder*, nas palavras do próprio livro, que tem de tudo, mas nada de aleatória ou fácil, precisamente como no caso das *vãs, simples, inconseqüentes* representações do tão-freqüente *non sense* dos sonhos que, depois da intervenção de Freud, souberam revelar sua ordem e seu poder de revelação e representação, muito singulares.

Ou seja,

visto assim, o *Finnegans Wake* se transforma em uma gigantesca tentativa de abordar honesta (acima de tudo *honest*) e proficuamente toda uma face da existência humana sobre (e inclusive sob?) a terra, que simplesmente *não pode* ser vista face a face.

Porque se trata de questões que, para além de não terem olhos em que as pudéssemos encarar, nós voluntária e voluntariosamente *escolhemos* esconder em um lugar de onde, no entanto, elas insistem em nos ameaçar.

Traumáticas, incesto, pulsões sublimadas, censuras. Outra ausência presente. Desta vez, no entanto, presente com um peso tão aterrador que justifica, *in saecula saeculorum*, sua continuada ocultação intencional ao mesmo tempo em que gera a obrigatoriedade de que elas se nos apresentem (mais do que busquemos nós a elas), mas apenas, mas unicamente *por espelhos e em enigmas*.

Uma parcela da realidade de incontornável realidade, que no entanto só podemos *conhecer* se desistimos de nossas usuais ferramentas epistemológicas. Se decidimos falar (ou deixar que ela fale e tentar entender) sua língua. Uma parcela que, nas palavras do grande John Bishop, nós certamente não podemos *to know*, mas que podemos, paradoxalmente *to no*.

Visto assim, ele urra incessantemente em nosso ouvido que a *mimese* vem deixando de lado todo um canto escuro mas incrivelmente importante da *realidade* e que cabe à literatura não apenas enfrentar este *fantasma* como aprender a fazê-lo sem descaracterizá-lo ao tentar promover sua assimilação por seu universo padrão.

Esta *verdade* só pode ser aproximada pelo caos. *Where in the wake is the wisdom?*

Valedictio

²² Vico. Pois vale lembrar que, assim como o trabalho de Freud com os sonhos faria parte de um universo muito maior de estudos do *inconsciente*, a premissa original de Joyce, de estudar o sono, acabou por levá-lo, conforme já acenei anteriormente, a todo um universo, em certa medida co-extensivo com o de Freud, que o ajudou a ampliar esse mundo previamente intocado pela ficção e, conseqüentemente, amplificar seus efeitos. No entanto, é essencialmente a partir do pensamento de Giambattista Vico e da ligação de suas idéias com as descobertas freudianas que esbocei aqui, que Joyce será capaz de transformar o sistema primordialmente egocêntrico da psicanálise freudiana em um esboço de *sonho de toda a humanidade*. A concepção de Vico dos estágios do desenvolvimento do homem, da *ignoranza*, que seria depois codificada como saber arcaico pela antropologia e pela sociologia e dos traços que as crenças primitivas deixam em palavras e instituições sociais permitiram que o sonhante do *Wake*, aquele HCE, fosse um *everyman* num sentido que escapa mesmo ao grande Leopold Bloom. Negando-lhes uma identidade pontual, Joyce transforma cada personagem do *Wake* em um *arquétipo*, representativo de um conjunto maior e, todos juntos, de toda a humanidade.

Não é mera coincidência o fato de foi Freud, afinal, quem se referiu à mitologia como *o sonho da humanidade*.

²³ chegamos até a Nabokov, em tempos mais recentes

Tomara te sirva. Muito obrigado pela leitura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BISHOP, John. *Joyce's Book of the Dark: Finnegans Wake*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1993.
- CAMPBELL & ROBINSON. *A Skeleton Key to Finnegans Wake*. Novato: New World Library, 2005.
- ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. *The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos* (2 Vols). Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- JOYCE, James. *Ulysses* (GABLER, Hans Walter, ed.; MELCHIOR, Claus & STEPPE, Wolfhard, cols.). Londres: The Bodley Head, 2001.
- _____. *Finnegans Wake*. (prefácio de Seamus Deane) Londres: Penguin, 1992.
- _____. *Dubliners*. Londres: Penguin, 1996.
- McHUGH, Roland. *Annotations to Finnegans Wake*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1991.
- SLEPON, Raphael, ed. *The Finnegans Wake Extensible Elucidation Treasury (FWEET)* <<http://www.fweet.org/>>.
- TINDALL, William York. *A Reader's Guide to Finnegans Wake*. Syracuse: The Syracuse University Press, 1996.
- VICO, Giambattista. *The New Science*. Londres: Penguin, 2000.

¹ Caetano Waldrigues GALINDO, Prof. Dr.
Universidade Federal do Paraná (UFPR)
Departamento de Linguística, Letras Clássicas e Vernáculas
cwg@ufpr.br