

## O *FINNEGANS WAKE* DE JAMES JOYCE: INCOMPREENSIBILIDADE, PLURALIDADE DE SENTIDOS E PROXIMIDADE COM A POESIA

Adriano Scandolara<sup>1</sup>

### RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo pôr em discussão a linguagem da obra *Finnegans Wake* (1939) do autor irlandês James Joyce, pensando-a através do conceito da “palavra faltante” (“lacking word”), expresso por George Steiner em *Depois de Babel*, como definidor da produção poética ocidental a partir da década de 1870, evidente a princípio sobretudo nos poemas de Rimbaud e Mallarmé, em que a dificuldade que o texto apresenta ao leitor é de uma ordem diferente da suscitada por toda a literatura produzida anteriormente. A essa noção articulamos a de “obra aberta” de Umberto Eco e os contrastes entre linguagem poética e linguagem ideológica, conforme definidos por George Steiner, Terry Eagleton e Stewart Curran, presentes em germe desde o segundo momento do romantismo inglês em Percy Bysshe Shelley (*Prometeu Desacorrentado*, 1820) e seu “apocalipse humanista”. Joyce, como romancista, com frequência é visto em oposição a Mallarmé, poeta, proferidor da máxima do dever de se “purificar as palavras da tribo”, tornadas desgastadas e esvaziadas de seu sentido pelo uso do cotidiano. No entanto, comparado aos outros romancistas do período, como William Faulkner (*O Som e a Fúria*, 1929, *Enquanto Agonizo*, 1930), e mesmo com sua própria produção anterior (*O Retrato do Artista Quando Jovem*, 1916, *Ulisses*, 1922), em muitos aspectos, Joyce, no trabalho com a linguagem do *Wake*, vai além da prosa romanesca e da adaptação da técnica literária à representação mimética. Assim, ele se aproxima da linguagem poética, valendo-se de técnicas chamadas já de “palavras-valise”, “trocadilhos” ou “ideogramas” e de chaves de leitura fornecidas pelo próprio texto para gerar significados a partir dessas palavras, numa liberdade de atribuição de sentidos por parte do leitor fundamentada na comunicação incompleta e limitada quase que unicamente pela rígida estrutura do texto.

**Palavras-chave:** Obra Aberta. Modernidade. Mimese.

## INTRODUÇÃO

O romance *Ulisses*, de James Joyce, publicado em 1922, é considerado, ao lado de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, e *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, um dos maiores romances do período literário do Modernismo, bem como de todo o século XX. O uso do fluxo de consciência, além de muitas outras técnicas da prosa romanesca, o estranho paralelismo homérico, não imediatamente reconhecível, e o conteúdo tragicômico, situado entre o grotesco e o sublime, foram o suficiente para chocar leitores de romances ao longo de todo o mundo anglófono, a ponto de o livro ser proibido e taxado de imoral, ao mesmo tempo em que rendeu a Joyce largos elogios da crítica. Mas nada poderia ter preparado o público e a crítica para os experimentos que Joyce realizaria em 1939 com *Finnegans Wake* (doravante *FW*), nem mesmo os artigos de diversos nomes (entre eles, Samuel Beckett e William Carlos Williams) que ele próprio organizou no volume de título *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress* (1929). E mesmo uma leitura rápida de qualquer trecho do livro já permite compreender o porquê de tamanha rejeição: *riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs*.

O texto, a primeira vista, simplesmente parece não fazer sentido. O que, afinal, seria “*riverrun*”, a primeiríssima palavra de todo o livro? Que é composta das palavras “*river*” (“rio”) e “*run*” (“correr”) é evidente, mas qual sua função sintática? Verbo, nome, adjetivo ou advérbio? No entanto, com a continuação da leitura, esses frangalhos de significado recuperados a partir de palavras que jamais fazem sentido plenamente – i.e. como uma frase em inglês “normal” o faria – se revelam, na verdade, não vazios de sentido, mas incrivelmente plenos dele, e carregam informações importantes acerca de personagens (arquetipos), situações, e referências de cunho histórico, simbólico, religioso e literário, que dialogam entre si. A terminologia dada a essa técnica é variada – trocadilho,

palavra-valise, ideograma – mas o efeito é invariavelmente o mesmo: um grau de dificuldade de leitura que transcende o de qualquer outro romance.

É esse estranho uso da palavra que o presente artigo pretende sondar, pensando também o quanto, nisso, Joyce, apesar de ter escrito o que, a rigor, é rotulado um romance – numa linha genética que o aproxima, por exemplo, mais de *Ulisses* do que de *Pomes Penyeach*, seu segundo livro de poemas, de 1927 –, se aproxima muito da linguagem da poesia, em especial, o tipo de poesia que passa a ser considerada de vanguarda literária a partir de 1870, operando sob o princípio que George Steiner chamou de o conceito da “palavra faltante” (“lacking word”), que altera fundamentalmente o tipo de dificuldade que governa o ato de leitura. Na primeira parte deste trabalho, discutiremos esse conceito de Steiner em diálogo com a noção de obra aberta de Umberto Eco, observando como os dois conceitos opõem o sentido unívoco e o plurívoco, e como são aplicáveis a Joyce. Em seguida, oporemos o funcionamento da prosa literária em *FW* com o de outros romances considerados experimentais, que abrem mão de uma compreensibilidade mais fácil para melhor adequarem a forma ao conteúdo, ainda fixos, no entanto, a uma ideia de representação, encontrada somente de um modo muito fraco em *FW* – para, depois, contrapormos Joyce e Mallarmé e verificarmos em que medida os dois autores são realmente opostos dentro de um espectro prosa-poesia, como já discutido por Cristóvão Tezza, Caetano Galindo e Julia Kristeva.

## **2 A DIFICULDADE EM JOYCE**

### **2.1. “Palavra faltante” & “obra aberta”**

Segundo Steiner (1975, p. 184), entre o final do século XIX e o começo do XX, ocorre uma mudança no funcionamento da poesia diferente de qualquer outra mudança ocorrida anteriormente, em que o poeta parte de uma poesia “confortável com a linguagem” para uma em que a linguagem “se tornou uma prisão”. Os motivos para isso são numerosos e variados, e incluem desde a “fenomenologia da alienação conforme ela emerge da revolução industrial” (idem,

p. 186) até o peso do próprio cânone, a dificuldade de se fazer versos sob a mesma versificação de Shakespeare ou Dante. Mas, na prática, o resultado é a produção de uma poesia que, para os padrões anteriores, seria obscurantista: o grau de dificuldade apresentado na leitura vai além de qualquer outro até então. Steiner (1975, p. 188) aponta como, em Shakespeare, por exemplo (mais especificamente *Timão de Atenas*), podemos encontrar dificuldades de referência ou vocabulares, remediáveis com um glossário ou enciclopédia para conceitos mais complexos ou referências mais obscuras, ou dificuldades formais geradas pela “agilidade” do texto, como coloca o autor. Comparado com Mallarmé (“Soneto Alegórico de Mim Mesmo”), no entanto, essas “dificuldades” não passam de pequenos obstáculos: o poema se debate contra os limites da linguagem (idem, p. 190) e revela, em seus escombros, os traços de um poesia que poderia existir, se a própria linguagem fosse renovada, e não a linguagem de “um indivíduo nascido dentro da história, da sociedade, das convenções expressivas de sua cultura e contexto particulares”, “estagnada” e “sórdida de mentiras” (idem, p. 186). O mesmo vale para Rilke e Celan, e, mesmo quando as palavras encontram-se nuas em sua simplicidade, o poema não pode ser elucidado via paráfrase (idem, p. 191), o poeta “não busca ser compreendido”, e tampouco essa “compreensão tem qualquer influência sobre a causa e a necessidade do poema”. Tudo isso altera radicalmente a poesia do Ocidente – ou, pelo menos, a poesia canônica – excetuando-se, assim, a produção de poetas menores e imitadores, orientados ainda por uma poética pré-século XX.

Essa ânsia por uma linguagem renovada e purificada do cotidiano remete, apesar de apenas praticada na poesia a partir do final do século XIX, já no começo desse século, dá seus primeiros indícios. O romântico inglês Percy Bysshe Shelley apresenta essas preocupações, especialmente no que diz respeito às consequências políticas da linguagem morta, em alguns de seus ensaios e no longo poema *Prometeu Desacorrentado* (*Prometheus Unbound*) de 1820 (CURRAN, 2007, p. 605), reinterpretação da peça perdida de trilogia de Ésquilo sobre o titã ladrão do fogo divino: na medida em que a relação entre o ser humano e o mundo é intermediada pela linguagem, ela se faz intimamente ligada com a percepção e a própria criação desse mundo. Assim, as relações de poder

que hierarquizam a sociedade acabam por permear também a linguagem, e a linguagem, estéril e morta, age como uma perpetuadora do discurso ideológico, utilizada para justificar o poder e, assim, a opressão (idem, p. 601). Em *Prometeu*, o poder está representado pelo personagem de Jove, cuja queda no final da primeira cena do terceiro ato desencadeia uma revolução apocalíptica que reforma o mundo. Assim, o poeta subverte o mito de Prometeu, substituindo a conciliação entre o Olímpico e o titã – representando, desde as referências de Shelley em *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo, o poder e a inteligência humana, respectivamente (KITTO, 1972, p. 123) – por uma vitória deste sobre aquele. Logo, a linguagem também se modifica, para abolir sua capacidade de dar apoio a relações de poder, e, como diz o personagem do Espírito das Horas, “Ninguém falava com aquela fala comum, falsa, fria e oca / que faz o coração negar o “sim” que alenta” (3.4. vv. 149-50). Shelley, no entanto, é romântico e ainda não havia conseguido atingir o grau de dificuldade que a poesia moderna apresentaria, que revelaria na forma as preocupações que ele próprio já apresentava, mas é interessante observar nele o germe daquilo que passaria a dominar a poética moderna. Apenas na linguagem renovada do mundo pós-apocalíptico de um Jove derrubado e um Prometeu libertado é que a poesia moderna poderia se realizar plenamente. Em nosso mundo imperfeito, no entanto, sua manifestação se dá através de escombros, e ela é uma poesia de, como diz Steiner (1975, p. 190) de “fracasso calculado”.

Isso tudo, porém, diz respeito somente à poesia, e, nesse aspecto, a prosa literária se revela muito mais conservadora. Não há uma ruptura real nesse mesmo período cronológico no que diz respeito à malha mais fina da linguagem literária. Mesmo o escandaloso *Ulisses*, cinquenta anos após essa ruptura na poesia, é uma obra “clássica” (idem, p. 189). Talvez o romance *Às Avessas (Au Rebours)*, de J. K. Huysmans, de 1884 possa ser considerado a maior ruptura do período, quebrando com a tradição naturalista de Zola e apresentando-se como um romance desprovido de enredo, constituído de episódios desconexos da vida de um dândi esteta, isolado da sociedade para cultivar seu esteticismo – um salto considerável do romance de foco social e de cunho cientificista, como o de Zola, ou de costumes, como em Dickens. No entanto, não é difícil constatar que

Huysmans, no que diz respeito à linguagem, não consegue se distanciar significativamente de Flaubert – assim como também não o consegue Joyce, em *Ulisses* (Galindo, 2006, *passim*).

Talvez pudéssemos encontrar, na prosa, graus de dificuldade semelhantes aos que passam a predominar na poesia moderna, a partir da segunda metade do século XX. *O Inominável*, de Samuel Beckett, de 1953, viola a linguagem até os limites da legibilidade, abolindo, no processo, quase que completamente as noções de espaço, tempo, personagem e enredo, enquanto *Almoço Nu*, de William Burroughs, publicado em 1959, empregava a técnica do *cut-up* – o ato de corte, colagem e reposicionamento aleatório de trechos do texto – para romper com a linearidade e a ordem da linguagem narrativa, criando, assim, graus de dificuldade de compreensão além daqueles da literatura “confortável com a linguagem”. Mas, ao contrário da poesia, que, fora da produção não-canônica, jamais pôde retornar plenamente a esse momento anterior a 1870, a prosa experimental, para a qual a linguagem é uma prisão, jamais se estabeleceu como dominante no cenário do romance e permaneceu uma minoria, mesmo na pós-modernidade. Mais a seguir, observaremos como essas tensões entre linguagem, mundo, tradição e representação se mostram presentes no *FW* de James Joyce.

Com essas ideias em mente, podemos, então, pensar nas relações entre as noções de Steiner de poesia moderna e a de “obra aberta” formulada por Umberto Eco. Para Eco, uma certa “abertura” de interpretação, i.e., a possibilidade de múltiplas interpretações válidas a partir do texto, é uma característica intrínseca a toda produção de fruição estética (ECO, 1976, p. 89). Ele, porém, distingue entre dois tipos de abertura: uma comum e unívoca, em que ocorre uma fusão de sentidos, de valores referenciais e emotivos, e outra, incomum e plurívoca, em que se dá uma explosão desses sentidos (idem, p. 90-1) – essa diferença, no entanto, é mais uma de intensidade do que de natureza, visto que, em ambas as aberturas, o que se dá é um “procedimento análogo” (idem). Os exemplos citados para ilustrar esses conceitos, são, respectivamente, a *Comédia* de Dante e o *FW* de Joyce; e a explosão desses sentidos em Joyce se relaciona intimamente com a técnica das palavras-valise empregada pelo autor. Derek Attridge, em um ensaio sobre o *FW*, comenta o funcionamento dessa técnica a partir da discussão do

funcionamento do trocadilho, apontando para a sua natureza “in subordinada” (Attridge, 1992, p. 343), na medida em que o trocadilho desafia a univocidade do significado (idem, p. 348), destruindo, assim, ilusões de ordem, sentido e sistematização. Por esse motivo essa técnica foi, com frequência, rejeitada no mundo literário, com poucas exceções toleradas, quando o seu poder de plurissignificação é capaz de ser facilmente contido, como no exemplo dado a partir de um trecho de Pope (idem, p. 340), em que o poeta faz um trocadilho com a palavra “*port*” significando tanto um porto onde se ancora um navio, quanto vinho do porto. O que Joyce faz, no entanto, para Attridge, vai além do trocadilho, pois ele vê o trocadilho como limitado ao jogo com palavras já existentes, enquanto aquilo que chama de palavras-valise criam palavras novas, como “*shuif*” ou “*chaosmos*” (idem, p. 352). Tais leituras são também compatíveis com as de Dirce Waltrick do Amarante, que diz do trocadilho que ele “não visa elucidar, mas gerar sentidos múltiplos” (AMARANTE, 2009, p. 73), enquanto observa o palavravalise pela ótica de seu contexto original em Lewis Carroll, notando, porém, como Joyce leva os termos às últimas consequências, concentrando múltiplas palavras, de línguas diversas, inclusive, numa só (idem, p. 74). Mas, novamente, a diferença é apenas de intensidade: em ambos os casos, o procedimento do jogo de palavras é semelhante, assim como são semelhantes os procedimentos por trás das aberturas unívocas e plurívocas de Umberto Eco. A transgressão, a violação de normas, como as determinam a compreensibilidade de um texto, através da intensidade da aplicação de um procedimento estético, parece, então, ser um tema recorrente.

Para exemplificar melhor o funcionamento desse processo de intensificação, poderíamos recorrer a uma comparação entre o soneto 99 de Shakespeare (“*The forward violet thus did I chide*” ) e uma pequena frase em *FW*: “*twolips have pressed togetherthem*” (p. 15). Ambos estabelecem as tradicionais relações entre flores (Shakespeare menciona as palavras “flores”, “violetas”, “lírios”, “rosas” e “manjerona”) e o amor, mas Joyce o faz de um modo violentamente conciso: “*twolips*” contém tanto “*two lips*”(“dois lábios”, graficamente juntos, inclusive) quanto, através da sugestão pela sonoridade, “*tulips*” (“tulipas”), enquanto “*togatherthem*” contém tanto “*together*” (juntos) quanto “*to gather them*” (“para

colhê-las”) e o “*press*” remete simultaneamente ao ato da pressão entre dois lábios quanto aquilo que se chama “flower press”, um método de achatamento de flores secas para decoração. Para isso, ele recorreu à violação do vocabulário e da sintaxe da língua inglesa, construindo uma frase, para todos os efeitos, agramatical, mas que revela novos sentidos uma vez vencida a barreira inicial da incompreensão.

E isso nos leva a outra distinção que Eco faz, a partir de sua noção de obra aberta, entre arte clássica e arte contemporânea. Em suas próprias palavras, “enquanto a arte clássica introduzia figuras originais no interior de um sistema linguístico cujas regras básicas respeitava substancialmente, a arte contemporânea concretiza sua originalidade estabelecendo *um novo sistema linguístico* que traz em si suas novas leis.” (ECO, 1976, p. 124), criando um “movimento pendular contínuo entre a recusa do movimento linguístico tradicional e sua conservação”. Na relação entre obra, artista e linguagem, parece ficar algo evidente o parentesco entre as distinções de Eco e de Steiner. Quando a linguagem se torna uma prisão, é de esperar que a obra de arte passe a operar através da violação dos limites dessa prisão. Para Eco ainda há uma dimensão moral inserida nessa ruptura contínua da obra moderna, que é a sua função libertadora contra a massificação (ECO, 1976, p. 148), contra o estabelecimento fixo do sentido, que define aquilo que ele chama de discurso persuasivo (idem, p. 280), e que poderíamos chamar, com base também em noções de Steiner (1975, p. 35), além de Curran (2007, p. 604) e Eagleton (1997, p. 28), de discurso ideológico: o que manifesta sobre a linguagem as estruturas do poder que pretende manter através da perpetuação, ordenação e simplificação de sentidos unívocos, para a exclusão de outros sentidos pluralizados.

## **2.2. Técnica romanesca & representação**

Uma das maneiras mais simples de se justificar a complexidade do *FW* é recorrendo ao argumento de que se trata de um livro sobre o sonho. *Ulisses* é o livro do dia, *FW*, o da noite, logo, põe-se em jogo a problemática da representação (AMARANTE, 2009, p. 35). Umberto Eco, em *The Aesthetics of*



*Chaosmos: the middle ages of James Joyce*, discorre sobre as relações entre forma e conteúdo em *Ulisses*: como o narrador se adapta ao ponto de vista do personagem que está sob o foco narrativo (ECO, 1989, pp. 36-8) e também como as técnicas empregadas se adaptam também à temática (idem, p. 53). Eco cita os exemplos dos episódios dos Lestrigões – em que a técnica é a da peristáltica, por conta do tema alimentar, e, assim, a prosa é dominada por pensamentos e onomatopeias relacionadas à alimentação –, das Sereias, com sua “onomatopoética” relacionada à música que domina o episódio, ocorrendo no espaço de um bar, e o da Nausícaa, em que o ritmo do discurso é determinado pelos processos psico-fisiológicos dos atos de voyeurismo e masturbação de L. Bloom na praia.

Tal uso da técnica da prosa literária, obviamente, não pertence exclusivamente a Joyce e pode ser encontrado em diversos outros autores modernos, especialmente os que se deram ao uso do fluxo de consciência, como William Faulkner e Virginia Woolf – e uma busca mais detalhada nos levaria ainda a Flaubert e seu uso do discurso indireto livre. Faulkner, por exemplo, deliberadamente distorce e obscurece a linguagem e borra distinções temporais para tentar representar a compreensão de mundo de Benjy, um personagem com problemas mentais, no primeiro capítulo de *O Som e a Fúria* (1929). Tanto nele como em *Ulisses*, a preocupação formal principal que rege esses romances é a adaptação da forma da prosa literária para o conteúdo narrado, i.e., uma preocupação predominantemente de representação, de mimese (GALINDO, 2006, p. 355).

Valendo-nos da mesma lógica para compreender o *FW*, é fácil chegar à interpretação de que se trata de “um sonho”, e é, de fato, o que fazem alguns críticos (AMARANTE, 2009, p.. 36), lendo a obra como um sonho específico de uma pessoa específica ocorrendo em determinada data, inclusive, ou até mesmo como um romance burguês tradicional “enterrado” sob camadas de dificuldades linguísticas, no caso de John Gordon. E tal interpretação é, a princípio, perfeitamente justificável: *Ulisses*, o livro do dia, que aplicou inúmeras técnicas para melhor representar cada momento da realidade, termina com Molly Bloom adormecendo; logo, nada mais natural do que se buscar o melhor modo de

representação linguística do mundo dos sonhos, pela busca de uma linguagem livre “das amarras da lógica, da razão e inaugurando um discurso mais livre para a arte” (idem, p. 71). No entanto, tal leitura é também reducionista. Primeiro, por problemas de realismo: como encaixar as noções das 3 idades e *ricorsi* de Vico, a abolição da causalidade temporal como existente em nossa realidade (como apontado por ECO, 1989, p. 75) e a estrutura circular da obra, que famosamente termina retornando para a primeira página, dentro do esquema de um sonho individual? Segundo, porque suscita dúvidas de natureza psicologizante e especulativa: quem sonha, como é sua vida e por que ele sonha com essas coisas? Ao que tudo indica até hoje não há um consenso sobre isso (idem, p. 42-3) e há quem afirme que seja um taberneiro chamado Humphrey Chimpden Earwicker, ou o gigante mítico Finn McCool, ou ainda várias pessoas, ou, literalmente, todo o mundo. A discussão é infundável e reduz o *FW* a uma charada, a um jogo de decifração, de tentar procurar no seu caos de significados um significado unívoco, que, segundo essa leitura, existiria, mas em estado cifrado, quando justamente um de seus maiores trunfos é a pluralidade de sentidos que permeia o texto nos seus menores detalhes.

Por isso, é interessante pensar na aproximação entre o *FW*, a rigor um romance, e a poesia moderna, tal como pensada por Steiner. Tezza (2003) e Galindo (2006, p. 154, 371) lidam com noções derivadas da obra do pensador Mikhail Bakhtin sobre as diferenças entre prosa e poesia, encontrando-as principalmente na relação entre voz, mundo e autoridade no texto: o poeta arquetípico se postando como autoridade sobre o mundo e, assim, sobre a linguagem, enquanto o prosador arquetípico buscaria seu próprio apagamento, a fim de que a realidade se manifeste da melhor maneira através de várias vozes. Tais exemplos arquetípicos poderiam muito bem ser Mallarmé e Joyce, como cita Julia Kristeva (1992, p. 389), ao ver Joyce como o anti-Mallarmé, através daquilo que chama de “mecanismo de identificação”. As descrições da autora, no entanto, encontrando nesse conceito o “que preside a gênese do Imaginário e conseqüentemente sua realização – no que consiste, enfim, toda a ficção” (idem, p. 390) nos aproxima novamente do conceito de mimese.

A questão é, então, se Joyce, no *FW*, realmente se afasta tanto assim de

Mallarmé em seu trabalho com a linguagem. Retornando a Eco e sua glosa sobre um terceto de Dante, o autor afirma que “Dante quer explicar o conceito da Santíssima Trindade, comunicar portanto o conceito mais alto e mais difícil de todo o seu poema” (ECO, 1976, p. 89) e o faz “apresentando o conceito numa fórmula absolutamente original, ligando as ideias expressas no material fônico e rítmico, a tal ponto que esse material manifesta não somente o conceito em questão mas o sentimento de alegre contemplação que acompanha a sua compreensão” (idem, p. 90). E, afinal, assim como com o soneto Shakespeare e as “*twolips*”, não é isso também que Joyce faz quando forma palavras como “*chaosmos*”, “*collideorscape*” ou “*panaroma of all flores of speech*”, mas de forma violentamente condensada?

Pensando em formas, podemos observar ainda como toda a estrutura na *Comédia* se relaciona com a teologia cristã, através, por exemplo, da predileção pelo número 3, o número da trindade, que motiva desde à escolha da terça rima até a do número de cantos por livro. Ou, então, poderíamos apontar para a poesia inglesa dos séculos XVII e XVIII e sua predileção quase unânime pelo dístico heroico (pares rimados de pentâmetros jâmbicos), motivada não gratuitamente, mas porque a estrutura dessa forma se relaciona intimamente com um certo método de comunicação de ideias e valores (HUNTER, 1996). Essa forma trabalha através da associação que “cria uma sensação de relação”, ou seja, para exemplificar, “quando John Dryden repetidamente rima '*kings*' ('reis') com '*things*' ('coisas') (não com '*wings*' ('asas') ou '*sings*' ('canta') ou '*brings*' ('traz') ou '*clings*' ('permanece')) — e '*rule*' ('governar') com '*fool*' ('tolo') — ele transmite opiniões particulares de opiniões e valores” (idem). No Iluminismo, a escolha pelo dístico ainda se relaciona com noções filosóficas de perfeição, de leis da criação da natureza de acordo com a perfeição divina que deveriam permear cada esfera da existência humana, até as leis civis, morais e normas de bom gosto (NUNES, 2008, p. 56) – o que, por consequência, traz a discussão para o nível estético. Poderíamos dizer coisas semelhantes também sobre o soneto (que talvez deva sua sobrevivência de mais de 700 anos, de Petrarca e Dante a poetas contemporâneos como Glauco Mattoso, à própria flexibilidade da forma), sobre o pentâmetro jâmbico, o decassílabo e a redondilha, ou qualquer outra forma cuja

prática atravesse os séculos.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todos os exemplos dados servem para ilustrar como a relação entre forma e conteúdo operante no *FW* se aproxima das relações que governam o funcionamento da poesia, não necessariamente através de uma operação mimética, visando, assim, menos a melhor representação de aspectos psicológicos ou pontos de vista de personagens (que, no *FW*, dão lugar a arquétipos) e mais a comunicação de um princípio de pensamento através de uma forma nova. Falamos dos trocadilhos e das palavras-valise, mas ainda não tratamos de algo que é como o texto incentiva a hiper-interpretação (ECO, 1989, p. 67): Steiner (1975, p. 199), quando menciona o *FW*, ao tratar da obra moderna em oposição à clássica, embora peque ao ignorar o funcionamento das palavras-valises, se foca no plurilinguismo do texto, encontrando nele o modo de Joyce de vencer o problema da linguagem como prisão. No entanto, somadas as duas coisas, temos o que há de realmente monstruoso em Joyce: numa palavra como *riverrun*, além de correr e rio, temos ainda, do italiano, “*riveranno*” (“retornarão”), do francês “*rêve*” (“sonho”), “*rêverons*” (“sonhemos”) e “*reverrons*” (“retornemos”), além dos nomes “Liv” e “Ann” de Anna Livia Plurabelle, o arquétipo ALP – palavras cuja relação com toda a proposta do *FW* é evidente. Muito mais coisas podem ser encontradas, e os usuários do site *FinnegansWiki* encontram pelo menos 29 referências, a maioria provavelmente não prevista pelo próprio autor. Isso também parece indicar uma possibilidade de recusa à interpretação do *FW* como *um* sonho, o que não significa descartar toda a relação entre a obra e o onírico. Parece mais interessante a ideia de que a linguagem dos sonhos, a linguagem da associação livre e da liberdade das amarras da razão (como posto por AMARANTE, 2008, p. 70) é empregada em Joyce não como melhor meio de representar um sonho, mas como o melhor meio de representar uma visão da própria condição humana, condensando, através de uma condensação da linguagem que leva à explosão de significados, enormes quantidades de informação cultural humana, contendo religião, mitologia, história, filosofia,

literatura, etc, que, de outro modo, sem recorrer ao mito e ao sonho, seriam incomunicáveis, pelo modo como a razão, juntamente com a linguagem que a serve, como nos discursos desgastados do cotidiano e da ideologia, filtram e limam a pluralidade de significados da língua. E, no fim, acabamos nos aproximando de Mallarmé, reencontrando a purificação das palavras da tribo numa espécie de *Ursprach* revelada quando múltiplas línguas convivem sem o filtro da razão, do logos, que faz com que o mundo mítico e o seu pensamento nos sejam incompreensíveis. E, nesse procedimento, ele se aproxima também de Pope e de Dante e de muitos outros poetas – e é significativo observar também que, embora em 1988 boa parte do público literário europeu ainda rejeitasse Joyce (ATTRIDGE, 1992, p. 348), poetas do Brasil, como os irmãos Campos, já o haviam abraçado, ao lado de Pound, Cummings e Mallarmé, como influência do movimento concreto (CAMPOS *et al*, 2006, pp. 40-2). É uma pena que a relação entre o *FW* e a poesia seja pouco discutida, com a preferência sendo dada à relação com a prosa romanesca. Com o presente trabalho esperamos ter demonstrado a riqueza de possibilidades que pode ser trazida à leitura da obra dentro de um contexto mais propriamente poético.

No entanto, toda essa liberdade de significação tem os seus limites numa rígida estrutura – que em nada fica devendo à da *Comédia* – determinada pelas ideias de Buda, Vico, Bruno, Freud, Carroll, etc (AMARANTE, 2006, pp. 52-6), além dos próprios arquétipos internos, como HCE, ALP e os irmãos. Assim, toda leitura suscitada por essas explosões de sentido são potencialmente permitidas, contanto que não violem essa estrutura, como poderia, ser, por exemplo, uma leitura que sugerisse, um núcleo familiar sem filhos, ou um núcleo familiar que não envolvesse um casal arquetipicamente formado por uma entidade masculina e uma feminina.

Não é estranho, portanto, que a imagem que essa relação entre produção de significado e estrutura nos sugira seja a de um rio: sentidos fluidos, correntes, maleáveis e, por fim, inapreensíveis, contidos por margens previamente definidas e eternamente recorrentes em seu fluxo para o mar e de volta à nascente. Vemos, então, que ALP, a entidade do rio, não se apresenta apenas na abertura e fechamento o livro, no “*riverrun*” e com seu monólogo final, mas essa presença

nos momentos de começo e fim de um ciclo são indicativos, na verdade, de uma presença que permeia toda a linguagem do livro.

## **JAMES JOYCE'S *FINNEGANS WAKE*: INCOMPREHENSIBILITY, PLURALITY OF MEANINGS AND PROXIMITY TO POETRY**

### **ABSTRACT**

The present paper has the objective of putting into discussion the language of the work *Finnegans Wake* (1939) by the Irish author James Joyce, pondering it through the concept of the “lacking word”, as expressed by George Steiner in *After Babel*, as the defining feature of Western poetic production after the decade of 1870, evident at first especially in the poems of Rimbaud and Mallarmé, where the difficulty offered by the text to the reader is of an order different than that of the entire literature previously produced. To this notion we articulated that of Eco's “open work” and the contrasts between poetical and ideological language, as defined by George Steiner, Terry Eagleton and Stewart Curran, present in germ ever since English Romanticism's second moment in Percy Bysshe Shelley (*Prometheus Unbound*, 1820) and his “humanist apocalypse”. Joyce, as a novelist, is often seen in opposition to Mallarmé, a poet, pronouncer of the aphorism of “purifying the words of the tribe” as the duty of the poet, worn down and emptied of their meaning by daily use. However, when compared to other novelists of the same period, like William Faulkner (*The Sound and the Fury*, 1929, *As I Lay Dying*, 1930), and even with his own previous production (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916, *Ulysses*, 1922), in many aspects, Joyce, in his work with *Wake*'s language, goes beyond that of the novel's prose and the adaptation of literary technique to mimetic representation. Thus, he comes closer to poetic language, using techniques already referred to as “mots-valises”, “puns” or “ideograms” and reading keys supplied by the text itself to generate meanings from such words, in a type of freedom regarding meaning attribution by the reader based on incomplete communication, limited almost only by the rigid structure of

the text.

**Keywords:** Open Work. Modernity. Mimesis.

## NOTA

<sup>1</sup> Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná, PR, Brasil.

## REFERÊNCIAS

AMARANTE, Dirce Waltrick do. *Como ler o Finnegans Wake*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

ATTRIDGE, Derek. Desfazendo as Palavras-Valise, ou Quem tem Medo de Finnegans Wake. In: NESTROVSKI, Arthur. *riverrun: Ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio & CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CURRAN, Stewart. Shelley and the End(s) of Ideology. In: REIMAN, Donald H. & HEIL, Fraistat (org). *Shelley's Poetry and Prose: A Norton Critical Edition*. New York: Norton Press & Co, 2007.

EAGLETON, Terry. *Ideologia: Uma introdução*. Tradução Luís Carlos Borges Silvana Vieira. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. *The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989.

FINNEGANSWIKI: A Wiki-based Study Guide to Finnegans Wake... <<http://www.finnegansweb.com>> 12/08/2011

GALINDO, Waldrigues Caetano. *Abre aspas: a representação da palavra do outro no Ulysses de James Joyce e seu possível convívio com a palavra de Bakhtin*. Tese de doutorado. São Paulo, 2006.

HUNTER, J. Paul. The Heroic Couplet: Its Rhyme and Reason. Essay derived from a lecture presented at the National Humanities Center by J. Paul

Hunter, 1995-96. <<http://nationalhumanitiescenter.org/ideasv41/hunter4.htm>>  
12/08/2011.

JOYCE, James. *Finnegans Wake*. London: Penguin Books, 2000.

KITTO, H. D. F. *Tragédia Grega – Estudo Literário*. Tradução do inglês e prefácio de Dr. José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Ceira, 1972.

KRISTEVA, Julia. Joyce: The Gracehoper, ou o Retorno de Orfeu. In: NESTROVSKI, Arthur. *riverrun: Ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

NUNES, Benedito. A Visão Romântica. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

STEINER, George. *After Babel: aspects of language and translation*. New York: Oxford UP, 1975.

TEZZA, Cristóvão. *Entre a Prosa e a Poesia: Bakhtin e o Formalismo Russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

*Recebido: 29 de novembro de 2011*  
*Aprovado: 12 de dezembro de 2011*  
*Contato: adrianoscandolara@gmail.com*