

Sobre a possibilidade de que o *Finnegans Wake*, de James Joyce, represente uma espécie de síntese literária em moldes bakhtinianos / *On the possibility that James Joyce's Finnegans Wake may represent some sort of literary synthesis according to a bakhtinian reading*

*Caetano Waldrigues Galindo\**

RESUMO

O trabalho investiga a possibilidade de que a descrição bakhtiniana da cisão entre prosa e poesia possa ter sido superada pela proposta radical de Joyce em seu último romance, *Finnegans Wake*, que se apresentaria assim como uma espécie de nova pan-literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura total; Prosa; Poesia, James Joyce

ABSTRACT

*This paper examines the possibility that the bakhtinian description of a rupture between prose and poetry might have been overcome by Joyce's last novel, *Finnegans Wake*, with its radical attitude, which might present us with a sort of new total literature.*

KEY-WORDS: *Total literature; Prose; Poetry, James Joyce*

---

\*Professor da Universidade Federal do Paraná – UFPR, Curitiba, Paraná, Brasil; cwgalindo@gmail.com

Este texto não tem pretensões de resolução. Trata-se efetivamente de um ensaio, uma tentativa de compreensão, pela exposição de um problema ou uma situação, bem como das reflexões que me levaram a ele. Mesmo em termos musicais, portanto, o percurso proposto não *resolve*, mantendo-se como *tensão*, mas, por meio dele, pretendemos apresentar algo da problemática em torno da forma do *Finnegans Wake* e, por que não, de sua articulação com algumas questões musicais, a um público para o qual a teoria bakhtiniana é clara.

## 1 Einleitung<sup>1</sup>

*Tristan und Isolde*, de Richard Wagner (1813-1883), obra prima da tensão irresolvida em música, estreou em junho de 1865, seis anos depois de concluída e mais de dez anos depois do início da composição.

Naquela noite, ao se iniciar o *prelúdio* que servia de abertura para a ópera (em um movimento que já a afastava do modelo então vigente da ópera italiana, que se servia efetivamente de uma espécie de suíte de abertura, algo como um *trailer* do filme que seguiria), a plateia pôde ouvir uma sequência de três notas que já podia estabelecer o ambiente de lá menor. Até que, sobre a quarta nota da sequência (e todo aquele prelúdio se estruturaria sobre semelhantes motivos de quatro notas), a tormenta caiu sobre a sala de concertos da Ópera de Munique, na forma de um acorde de singelas quatro (sempre quatro) notas, que na leitura de muitos músicos do século XX, simplesmente inaugura, sozinho, naquele momento, a modernidade musical.

Há centenas de textos sobre as *possibilidades* de análise daquele acorde. Essa é, afinal, uma das grandes belezas da teoria musical, algo que os linguistas costumam ter facilidade para compreender, pois um determinado conjunto de notas pode ter este ou aquele *efeito* sobre público e executante, mas não tem significado estrutural enquanto não for estabelecido seu contexto, sua funcionalidade. Aquele conjunto ascendente de fá-si-ré sustenido-sol sustenido pode ser analisado de infindáveis maneiras. Um teórico húngaro, cuja análise chegou aos ouvidos de Wagner, chamou-o inclusive de acorde *andrógino*, por pertencer simultaneamente a dois campos tonais, servir simultaneamente a dois mestres, para usarmos a analogia preferida de James Joyce.

Ao ouvinte leigo atento, essas análises não ocorrem. O que resta do *acorde Tristan*, como passou a ser chamado, é uma imensa sensação de desorientação, de tensão, pois ele desmente o calmo caminho em lá menor que parecia começar a se insinuar, pelas inúmeras possibilidades de resolução para os próximos compassos, ao dissolver as regras estritas da tonalidade definidas no período barroco e abrir caminho para tudo entre Debussy (1862-1918) e Schoenberg (1874-1951).

Frustração e deslumbre. A mágica daquela *androgínia*.

Muito já se disse sobre *aparições* prévias daquele acorde. De Machault (1701-1794) a Beethoven (1770-1827), passando por Johann Sebastian Bach (1685-1750- compositor muito adepto da técnica de esconder o grotesco-sublime em meio a seus tecidos), ele já foi encontrado em outros trechos de música. Sempre, no entanto, como rápido acorde de

---

<sup>1</sup>Introdução (N.E).

passagem. Em Wagner, contudo, ele se sustenta por dois tempos inteiros. É a tensão feita duração.

O que eu quero aqui do acorde Tristan é um símbolo, pois abriu a mais famosa ópera de Wagner, que representa seu primeiro movimento definitivo na direção do *Gesamtkunstwerk*, a obra de arte total que se tornaria sua obsessão, levando-o a compor música, escrever os libretos de suas óperas e até a desenhar o teatro em que elas seriam apresentadas, ou seja, simboliza aquela *totalidade* inclusiva em sua mesma androginia.

Aquele acorde partilha da natureza do trocadilho, da ironia, do discurso pluriacentuado de qualquer espécie, com a diferença de que ali não se podem reconhecer de fato e de pronto os acentos, suas setas e direções.

A ideia da arte total, o trocadilho irresolúvel que se refestela em ampliar possibilidades e não em fechá-las, o tema daquele cavaleiro, daquele rei e daquelas Isoldas (sempre é bom lembrar que, em consonância com toda essa exploração temática da ambiguidade, há de fato duas Isoldas no mito e na ópera, assim como Tristan em determinado momento se transforma em Tantris), tudo isso retorna mais de setenta anos depois, em outra obra aplicada a romper “fronteiras”.

## 2 Bababadalgharagh

*Finnegans Wake*, de James Joyce, é um livro. Não podemos afirmar categoricamente em que língua esteja escrito. Não há aqui espaço, nem cabe aqui a possibilidade, de uma análise ou mesmo de descrição aprofundada do *Wake*. O que pretendo é expor em alguma minúcia sua técnica verbal mais recorrente e tentar levantar uma possibilidade de leitura.

Antes, contudo, vale lembrar que aquela ligação com o acorde-tempesta da Ópera de Munique não é apenas mera ilustração, nem aproximação deste acorde e deste livro, à chuva, à tormenta.

Joyce de fato parece ter partido do *esqueleto* do mito de Tristão e Isolda (Crispi & Slote, p.10) para compor seu livro, embora seja difícil reconhecer plenamente essa referência entre as centenas de outras presentes no texto final. Wagner, além disso, fornece-lhe alguns motivos e temas (especialmente o *Mild und Leise do Liebestod* de Tristão e Isolda). Num livro todo pontuado por dez trovões de cem letras (um deles tem 101, na verdade), o primeiro deles pode repetir, vindo já na primeira página, o efeito daquele acorde na Alemanha, bem como sua androginia.

A primeira dessas palavras-trovão pode servir como ponto de partida. E o que ela nos diz é *bababadalgharaghtakamminarronnkonnbronntonneronntuonnthunntrovarrhounawnskawntoohohoordenenthurnuk*. Seguido de um ponto de exclamação.

Temática e estruturalmente, a crítica do *Wake* aprendeu a ver ali a primeira das tais “palavras-trovão” que representam a explosão que, na concepção viconiana de história, geram o reinício dos ciclos históricos. E esse primeiro estrondo é bastante direto. Vemos nele (e vamos apenas partir de raízes mais facilmente reconhecíveis, sem termos de apelar para os anotadores, que desenterraram muito mais) ecos da palavra francesa *tonnerre*, do inglês *thunder*, do grego *bronté*, talvez do alemão *Donner* e certamente do português

*trovão*. Trata-se de um trovão de trovões.

Como no caso do acorde de Wagner, não podemos saber o que a palavra *significa*, mas temos a abertura de um leque de potenciais referências. A mesma referencialidade que, aliás, é a principal vítima dessa linguagem de trocadilhos multilíngues, plurissêmicos no limite da incompreensibilidade. A seta, dos semanticistas. Aqui não haverá seta *apontando* seja para o *mundo real* seja para um *referente* qualquer. Temos, porém, um asterisco, que explode em inúmeras direções, fazendo com que procuremos uma *nota de rodapé* que não está ali (ao menos não nesse capítulo do livro).

Esse procedimento pode ser diversificado de inúmeras maneiras, baseando-se integralmente em raízes inglesas. Por exemplo, lemos na página 15<sup>2</sup> *twolips have pressed togetherthem*, onde temos sobre a singela sentença *two lips have pressed together then* [dois lábios então se apertaram], a imposição de outra (*two lips have pressed to gather them* [dois lábios se cerraram para recolhê-los]), fazendo referência a flores (*tulips*), de fato formadas pelas palavras *pressed together* [apertadas uma contra a outra], que precisam ser *colhidas* [*to gather*] para depois serem *pressed* [aqui no sentido de conservadas entre as páginas de um livro, que, ora, é onde estas já estão]. Essa fusão arbitrária das palavras, rompendo a fronteira de segmentação, autoriza-nos a ler de fato naquela última *palavra* um *to get her to him* [para levá-la a ele] pronunciado apressadamente.

Tudo isso, estritamente ao mesmo tempo, sem ser nenhuma dessas coisas definitivamente. Como o beijo, que pode representar, ele diz muito sem *significar* objetivamente.

Pode ainda se basear estritamente no multilinguismo, como em *Who ails tongue coddeau, aspace of dumbillsilly* (p.15), que sob uma aura de aparente multissemia inglesa esconde a direta frase francesa *où est ton cadeau, espèce d'imbécile* [cadê teu presente, seu idiota?]; ou pode, estabelecidos os princípios, ancorar-se no fato de que o leitor já está treinado para buscar padrões e explorar possibilidades, sem se permitir qualquer sombra de conclusibilidade, como em trechos em que mesmo os anotadores não conseguem concordar, ainda hoje, com a possibilidade de uma leitura definitiva.

A repetida pergunta da *prankquean*, por exemplo, em sua primeira iteração (p.21), aparece como *why do I am alook alike a poss of porterpease?* Nessa pergunta quase indecifrável, notamos aparentes referências à cerveja (*porter*, que pode ser também o sobrenome do personagem principal, um dono de bar), à expressão *two peas in a pod* [duas ervilhas da mesma vagem], como expressão de similaridade, a sócias (*look-alikes*), bem como sua ambiguidade quanto ao verbo central e à mesma estrutura sintática básica. Afinal, ela está perguntando por que se parece com alguma coisa (*why do I look like...*), perguntando por que gosta de alguma coisa (*why do I like...*) ou afirmando que é semelhante a alguma coisa (*why, I am like...*[ora, eu sou como...])? Perguntamos, acima de tudo, que *alguma coisa* é essa? Se forem as duas ervilhas, ela está perguntando (ou afirmando) que é parecidíssima consigo mesma. Mas e a cerveja? Ela pode estar pedindo um balde de cerveja, por favor (*a pot of porter, please*). *Et ad infinitum*.

A resposta de seu interlocutor, aliás, parece ser também uma reação a essa ininteligibi-

---

<sup>2</sup>Sigo fisgando algo a esmo em meus exemplos, mantendo apenas a unidade no fato de que é no primeiro capítulo (p. 3-29) que centro a análise.

lidade, pois ele apenas solta um *Shut*. Que pode ser um *shut up* [cale a boca], pode ser o ruído dele fechando (*shutting*) a porta, mas definitivamente invoca o *shit*, que um bom irlandês poderia exclamar diante de tal algaravia.

Além dessa técnica de lidar com as palavras, outra abordagem que só faz ampliar o leque de referências (e se trocamos o sentido preferencialmente semântico da palavra pela interpretação mais normalmente cultural resolvemos metade dessa transição), é o fato de que tudo lhe estivesse disponível, era trigo para o moinho de Joyce no *Wake*, e das formas mais variadas, irreverentes (no sentido pleno do termo) e também devotadas.

A bíblia pode virar urina quando *all the guinnesses had met their exodus* (p.3), em que todo o *gênesis* chega ao *êxodo*, todos os começos chegam aos fins e toda a cerveja *Guinness* bebida durante um dia sai durante o banho do personagem.

Aquela mesma cerveja, uma espécie de símbolo nacional irlandês, comparece mesmo com seu onipresente slogan (*Guinness is good for you* [Guinness faz bem]), transformado por exemplo em *Ghinees hies good for you*, em que comparecem prontamente as palavras *guineas* [guinéus] e o verbo *to hie* [apressar-se por].

As palavras *mild und leise* [delicada e suavemente], que abrem o famoso *Liebestod* da conclusão daquele *Tristão e Isolda* de Wagner, podem reaparecer diversas vezes no livro, transformadas, por exemplo, em um travesti de nome-de-guerra *Mildew Lisa* (p.40), ou seja, Lisa Mofada.

O site “Fweet”, que compila online todas as anotações disponíveis do *Finnegans Wake*, transformando-se assim na maior e mais inestimável fonte de apoio à leitura da obra, registra no livro, apenas para encurtar nosso levantamento, a presença de referências, apropriações, canibalizações, homenagens e paródias a:

- Toda a Bíblia (incluindo os apócrifos);
- 128 livros modernos;
- 28 “clássicos”;
- 70 referências a jogos infantis;
- 243 parlendas;
- 855 frases feitas ou ditados;
- 218 provérbios;
- 1575 canções populares;
- Toda a obra prévia do próprio Joyce;
- 87 idiomas diferentes;
- 24 jornais e revistas;
- Todas as peças de Shakespeare (só ao *Hamlet* há 62 referências).

Em um livro de pouco mais de 600 páginas, isso representa uma ubiquidade do citado, do refratado, do absorvido, o que faz com que o livro se transforme em uma curiosa espécie de mosaico em que as tesselas precisam ser reconhecidas com muito esforço, e em que a imagem final parece pontilhista demais para se vista de perto e curiosamente polimorfa se contemplada de longe. Mas linda. Sempre linda. É apenas nesse mar de referências e de potencialidades verbais que faz pleno sentido pensar no *Finnegans Wake* como a apoteose do mais maldado dos recursos verbais: o triunfo do trocadilho. O triunfo da constatação do

potencial pluri-acentual de um construto verbal que tem a capacidade, por sua construção ou por sua localização em contexto ironicamente favorável, ou favoravelmente irônico, de evocar mais de uma interpretação. De incorporar a *coincidentia oppositorum* de que ainda falaremos.

Especialmente se agora o balde em que se pescam os possíveis referentes de cada trocadilho contém não mais os referenciais diretos de uma situação de comunicação, mas dezenas de idiomas e todo um fundo cultural. Com isso que Joyce conseguiu criar o que Umberto Eco caracterizou como a melhor das máquinas, aquela que pode fazer muito mais do que seu inventor pretendia.

### 3 Sir Tristram, violer d'amores (FW, P.3)

Wagner, que pôde fazer daquela ópera inteira uma espécie de celebração da tensão com resolução postergada, apenas para coroá-la com o *Liebestod*, em que muitos já viram a maior celebração orgástica da música ocidental, pretendia fazer com que a música resumisse toda a arte, realizando assim, de forma subversiva o *programa* que também tocava a Walter Pater (p.115), em que toda a arte *aspirava* à condição de música.

Uma das fusões que Joyce mais claramente tentou realizar com o *Finnegans Wake* foi precisamente a deleção da fronteira entre literatura e música, recorrendo a uma prosa essencialmente sonora, que não se oferece, mas sim impõe uma leitura em voz alta, valendo-se, muitas vezes, de recursos unicamente musicais com fins literários (por exemplo, quando identifica a predominância de determinadas cadências ou cadeias sonoras – não lexemas – com um ou outro personagem), gerando um texto que faz sentido como som e como letra. Até uma partitura original (*The Ballad of Persse O'Reilly*) faz parte do *Wake*.

O que nos interessa, porém, é outra fusão, cujos termos foram mais bem definidos por Bakhtin e mais claramente extraídos de sua obra por Cristovão Tezza em *Entre prosa e a poesia*. Nele, o que se atinge é uma delicada síntese de moldes bakhtinianos em que a fronteira prosa-poesia continua sendo avaliada como a principal divisão entre os gêneros literários, digamos, clássicos, mas em que essa divisão agora se faz em termos não-normativos, não-discretos e não-formais.

#### i. Não-normativos

Jamais caberia a Bakhtin uma postura prescritiva quanto a essa questão. Não cabe, contudo, subestimar o valor desse elemento, quando todo e qualquer aluno-leitor-professor não cansa de se deparar (e mesmo Tezza expõe essa situação na segunda seção de seu livro) com opiniões de poetas e de teóricos da poesia que fundamentalmente se ocupam de dizer, não o que a poesia é, mas o que ela deve ser. Ou, ainda mais claramente, *como* deve ser a poesia que “eu” pretendo fazer.

Essas definições acabam por excluir tanto quanto incluem, pois sempre deixam “de fora” uma quantidade significativa de produção, considerando o que a tradição passou a chamar de poesia e de prosa literária.

#### ii. Não-discretos

Entre uma prosa e uma poesia tipificadas, extremas, existe um contínuo de formas

sobreponíveis que se colocam em toda e qualquer posição relativa aos dois pólos. A prosa tendendo aqui ao poético, ali a poesia, ao prosaico.

iii. Não-formais:

Reconhecemos que não é na busca de elementos gráficos ou fisicamente verbais (sonoridades) que se pode traçar qualquer distinção relevante, mas sim no que ele vê como uma atitude em relação ao dialogismo e ao plurilinguismo dominantes da linguagem efetivamente utilizada. Uma situação em que o “prosaico” não seria uma coleção de temas, abordagens ou recursos literários, mas uma fundamental postura não apenas de aceitação da multiplicidade como fenômeno central da linguagem, mas de celebração desse fato pela adoção de um mecanismo, o romanesco, que não apenas retrata essa situação, mas a dramatiza ao se constituir ele mesmo como cenário e palco desses embates e desses convívios. Uma situação em que o “poético”, pelo contrário, seria uma atitude quixótica (e potencialmente tanto mais bela por isso mesmo) de tentar impor ao caos plurilíngue uma *autoridade* (é essa a palavra-chave) que se pretende monovocal, abrangente, organizadora e reta como orientação. O poeta como “eu” retórico, afirmativo. O prosador como “eu” bakhtiniano, compósito.

É claro que o elemento de “não normatividade” seria comum a Joyce e Bakhtin. E é, portanto, nos outros dois termos dessa pretensa equação que devemos nos concentrar se queremos ver em que o *Finnegans Wake* pode ter servido como questionamento ou relativização de mais essa fronteira, a partir da necessariamente falha e defeituosa exposição de exemplos de mecanismos *wakeanos* das páginas anteriores.

O primeiro fator, portanto, passa a ser a sugestão de que algo de diferente esteja acontecendo no trânsito que o *Finnegans Wake* realiza dentro daquele contínuo. Ao invés de deslizar de um extremo a outro, como gerações de autores puderam fazer (penso no poema em prosa de Baudelaire, na prosaificação da *Wasteland* de Elliot, nos *ready-mades* poéticos de Bandeira, na banalização de *This is Just to Say*, de William Carlos Williams<sup>3</sup>, assim como, é claro, na prosa metrificada de José de Alencar, no registro evocativo e *egóico* de *A morte de Virgílio*, de Broch, nas *Epifanias* do mesmo Joyce, e até no centramento lírico evocativo de Proust), compreendo<sup>4</sup> que Joyce, que já executara uma espécie de potencialização infinita da forma romanesca bakhtiniana no *Ulysses*<sup>5</sup>, pode ter efetivado no *Wake* a amarração daquele contínuo em um laço-contínuo.

Em um livro todo baseado no modelo de recursividade histórica de Vico, em que a abertura descreve um momento em que diversas coisas estão prestes a acontecer mais uma vez, em que as primeiras palavras na verdade concluem a sentença iniciada na última página (o que fica claro mesmo pelo recurso gráfico de não empregar um ponto no *final*

---

<sup>3</sup> *This is Just to Say I have eaten / the plums / that were in / the icebox // and which / you were probably / saving / for breakfast. // Forgive me / they were so delicious / so sweet / and so cold.* [Isso é só para dizer que eu comi / as ameixas / que estavam / na geladeira // e que / você provavelmente / estava guardando / para o café-da-manhã. // Me desculpe / elas estavam tão deliciosas / tão doces / e geladinhas. (tradução minha)]

<sup>4</sup> E se o tom assumidamente ensaístico do texto já vinha se mantendo claro, agora peço que você, leitor, meu semelhante, meu irmão, lembre que ele dá dois passos à frente e se coloca no proscênio.

<sup>5</sup> Cf. Booker; Galindo; Kershner.

do romance, ao mesmo tempo em que a *primeira* palavra começa por uma minúscula), em nada parece inadequada a ideia de que as sínteses se deem por conciliação efetiva de dois extremos em uma única entidade de nova natureza<sup>6</sup>, ao invés de algum processo de progressivo encampamento de uma pólo pelo outro.

Joyce, em *Wake*, está muito menos interessado em negociar permissões e acessos. Como Wagner, ele parecia acreditar que o caminho para a arte total não passava pela progressiva flexibilização, mas sim pela *húbris* criativa que se determina a criar de saída uma forma nova, omni-abrangente, que ao invés de mostrar uma possível *solução* (nos sentidos filosófico e químico) para o problema, comece por questionar as bases em que a distinção original se estabelecia. Indo mais fundo na raiz dos problemas originais, o que o *Wake* pretende não é, portanto, o apogeu da prosa-poética ou a celebração da poesia-prosaica. O que ele quer é acabar com a distinção, negar o contínuo ao transformá-lo em um *anel* de propriedades mutantes (ou talvez provar que ele sempre foi). Há dois modos, entretanto, de fazer isso ou de se tentar, o que nos leva ao outro item da problematização bakhtiniana.

Ao pensarmos que a distinção fundamental entre prosa e poesia, entre prosador e poeta, talvez mais adequadamente, refere-se a uma visão de mundo e de linguagem, muito mais que ao emprego deste ou daquele mecanismo literário formal, entendemos que essas posturas são *extremas*, extremos de um contínuo, ou seja, por definição irreconciliáveis conquanto negociáveis em seus limites e em suas zonas cinzas, isso acarreta a impossibilidade de uma forma que, de saída, negue a oposição e se coloque, por assim dizer, acima dela.

O caminho terá de se dar, não pelo meio daquele contínuo, mas sim através da problematização de seus pontos extremos e, talvez, precisamente do questionamento desse “extremo” enquanto fim. E isso, dada a mesma definição que Tezza habilmente desentranha de Bakhtin, tem de passar, antes de chegar a qualquer coisa relativa à prosa e à poesia, pelas diferentes maneiras de se encarar mundo, linguagem e, mais ainda, como não cansa de lembrar o professor Carlos Alberto Faraco<sup>7</sup>, através da relação eu-outro, ou, ainda mais especificamente, das formas diversas de concretização dessa relação.

Em um extremo, temos a ênfase no subjetivismo que tende ao solipsismo, um “eu” que se imposta estável e, ao menos para seus fins, inquestionável, em contraste, em eventual confronto com o mundo, com os outros; de outro lado, temos como corolário dessa postura a atitude poética diante de mundo e linguagem. A afirmação do singular, do individual, do estilo como marca pessoal, do eu.

Se na outra ponta da linha, pelo contrário, vemos a ênfase na ideia de que mesmo a constituição daquele eu pode se dar unicamente via *exotopia*, complementaridade, relação,

---

<sup>6</sup>A *coincidentia oppositorum* tão clara ao pensamento de Giordano Bruno, outro dos pensadores presentes já naquela primeira página, e, mais ainda, aos mecanismos do inconsciente e do sonho, conforme desvendados por Freud e aplicados por Joyce neste seu “livro das trevas” (Bishop), que se passa durante o período do sono.

<sup>7</sup>Poderia aqui acrescentar a referência (Faraco, 2003, p. 19-24), mas na verdade me refiro muito mais a conversa e a uma visão de Bakhtin e de sua obra que o professor Faraco, e seus livros, dá a ver, faz ver. Como no caso da imensa maioria das obras que “cito” ao longo desde ensaio, cito apenas por tê-las devidamente desaspeadas como parte do meu mundo e da minha lente de ver esse mundo.

o que nos leva a uma noção fragmentada, espelhada, polemizada do “eu”, que se define e se desenvolve na multiplicidade, no contraste, na variedade; temos como consequência dessa atitude a postura prosaica diante de mundo e linguagem. A afirmação do plural, dos estilos como marcas de personas, do tu.

Esses pontos extremos, porém, não conseguem sobreviver em suas versões mais estritamente radicais e sem matizes. O que restaria ali seria o solipsismo psicótico e, do outro lado, o apagamento da personalidade.

Se um processo como a introspecção no “eu” do autor pode e pôde gerar de tudo, da grande poesia a Montaigne e a Freud, é porque a tendência final, se clara, do mergulho total no eu, é a percepção da paridade de condições entre os outros “eus”. Toda a profundidade, que reconheço em mim, suponho em você. E posso atingir uma compreensão e uma “comunhão” que me permitem fugir da armadilha estreitamente solipsista. É necessário dizer, contudo, que se foge da armadilha proposta pela intensificação de uma visada, por um flerte com a outra.

De outro lado, há que se reconhecer<sup>8</sup> a possibilidade de que a ênfase na relação, na multiplicidade, na fragmentação do “eu” consiga levar apenas a um mundo de encenação do diálogo, e de efetivo mergulho solipsista em um “eu” que agora apenas se anuncia como vário, mas se comporta, para todos os fins, como autossuficiente. A origem de muita má literatura romanesca.

O que quero resguardar aqui, contudo, é a chance de que a intensificação total da visada “romanesca” de vozes, linguagem e mundo, possa conduzir à formação de um “eu” diferenciado, como que numa sublimação da diferença em identificação.

Se foi possível vermos a “voz poética” evitar (tanto ao longo da história da poesia quanto nesse nosso pequeno exercício de suposição) o canto de sereia do ego através de uma suposição de paridade (ideia fundamentalmente semelhante à da “teoria da mente” de primatologistas e psicólogos) em outros “eus”, que permite se não a constatação ao menos a projeção de uma multiplicidade a partir de um centro (aquilo que chamamos de um “flerte” com as noções de multiplicidade e multacentralidade), também passará a ser possível a projeção de um “eu” virtual a partir da noção de fragmentação e composição relacional de cada “eu” envolvido no mundo. Mas frise-se a diferença.

Enquanto que alguma espécie de síntese parece ser atingível via mergulho no “eu” estável e sólido da poesia, através de uma tolerância a valores múltiplos gerando a multiplicidade, o que parece ser possível como síntese a partir do pólo oposto, prosaico, obtém-se não a partir de uma relativização ou de uma matização da posição de partida, mas sim de uma efetiva intensificação do processo de composição daquele outro “eu”. Ao radicalizar a noção de base de que cada “eu” é um ser-evento único, formado nas e pelas circunstâncias entre as quais caminha, recebendo acabamento de cada outro “tu” com que se relaciona, em um processo de duas mãos, de constituição simultânea de personalidade e alteridade, ao incluir como potencial todo o escopo da cultura prévia e todos outros “tus” que possa delimitar numa noção de “eu” de abrangência quase mítica<sup>9</sup>, paradoxalmente

<sup>8</sup>E devo essa ideia, nesse formato, ao professor Luís Bueno.

<sup>9</sup>E daí viria tanto o interesse de Joyce pela noção de arquétipo como unificador de traços fundamentais

tendente ao atópico e ao acrônico, ou ao pantópico e ao pancrônico, o prosador poderia realmente incorporar, no limite, um “eu” da humanidade, ou ao menos da parcela da humanidade que lhe é dado conhecer. Com que lhe é dado conviver.

Uma estranha espécie de ser-evento único humano, total, porque impossivelmente unificado de diferenças.

Ao fazer com que todo o arcabouço prévio de sua cultura de referência (popular, oral, tradicional, comercial, jornalística, literária, mitológica, filosófica, histórica, linguística) não só tivesse penetração na linguagem, na voz que construía, mas pudesse efetivamente construí-la, ser essa voz e essa linguagem, permitiu-se a caracterização em um grau que jamais se admitiria em seus romances anteriores. Aquela voz como um “estilo” razoavelmente estável durante todo o livro e abundantemente reconhecível (a ponto mesmo de se tornar caricaturizável) como “singularidade”, mostra que James Joyce pode ter realizado no *Finnegans Wake* a constituição de um (e é necessário frisarmos esse “um”, já que ainda não atribuímos a ele a verdade da iluminação mística) “eu” que é na verdade um “eu” de todos os “tus” possíveis e, portanto, necessariamente, um “eu” de ninguém específico.

Mesmo em termos singelamente estilísticos, portanto, ele parece ter atingido a total obliteração da dicotomia singular-múltiplo que tão bem servia para distinguir as visões de mundo e de linguagem de poetas e prosadores; parece ter conseguido criar um poeta-ninguém, uma autoridade estilhaçada, uma voz de migalhas, um eu do mundo inteiro.

Se no *Ulysses* (cf. Galindo) o que víamos era um prosador mais bakhtiniano do que Bakhtin poderia sequer imaginar, alguém que se recusava a ter um estilo, uma voz, uma postura, uma autoridade, em nome da total fragmentação de caracterização, ponto-de-vista, vocalidade e personalidade, no *Finnegans Wake* ele parece ter se dado o direito de encarnar a singularidade de um estilo marcante, inédito, incontornável apenas quando conseguiu forjar esse estilo a partir de vozes unicamente não-suas, de todas as vozes não-suas que efetivamente podiam compor sua voz.

Não se trata, desse ponto de vista, de uma impostação, de uma “atitude”, mas do coroamento das possibilidades mais selvagens entrevistas pela mesma teoria bakhtiniana, que pôde ver no romance a realização, a encenação de uma visão de mundo baseada totalmente nessas mesmas características centrais. Joyce, o poeta de segunda magnitude, o homem que quando escrevia cartas (Kenner, p.78) revelava uma curiosa falta de “estilo” (sua voz só se realizava como a voz dos outros), que se realizava mais como escritor ao escrever na voz de seus inimigos (Booker, p.63), ficará sempre marcado como o estilo do *Finnegans Wake*.

É quase impossível parodiar o *Ulysses*. Ele não tem uma “cara” reconhecível. O *Wake*, no entanto, já virou motivo de inúmeras piadas e imitações. Mas é necessário lembrarmos que o estilo, a singularidade que então se imita, é uma singularidade que pouco tem de um Joyce autor-romântico, ego-forte, personalidade-singular, viés-definido, e tudo tem daquele

---

dos homens, numa relação com as personalidade individuais que não seria fundamentalmente diferente da relação entre, digamos, fonologia e fonética, quanto as similaridade que seu texto, como mecanismo de interpretação, acaba atingindo com escritos religiosos.

que foi talvez o maior dos bakhtinianos na ficção.

Um “eu” ambíguo. Andrógino como aquele acorde Wagneriano. Um poeta que canta com todas as vozes que não tem e que o são. Um “eu” seguido de um asterisco que, mais uma vez, aponta para uma nota de rodapé que nos cabe suprir, e aponta, estrela, para o céu, as outras estrelas, para mim e para você.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro e São Paulo: Forense universitária, 1997.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp e Hucitec, 1988.

BISHOP, J. *Joyce's Book of the Dark: Finnegans Wake*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1993.

BOOKER, M. K. *Joyce, Bakhtin, and the literary tradition*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995.

BLOOM, H. “James Joyce”, in: *Gênio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

CRISPI, L.; SLOTE, S. (Eds). *How Joyce wrote Finnegans Wake: a chapter-by-chapter genetic guide*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2007.

ECO, U. *The middle ages of James Joyce: the aesthetics of chaosmos*. Trad. E. Esrock. Londres: Hutchinson Radius, 1989.

FARACO, C. A. *Linguagem e diálogo: as idéias linguísticas do círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar, 2003.

FREUD, S. *A interpretação dos sonhos (I)*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. *A interpretação dos sonhos (II) e Sobre os sonhos*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GALINDO, C. W. *Abre aspas: a representação da palavra do outro no Ulysses de James Joyce e seu possível convívio com a palavra de Mikhail Bakht*, in. Tese de doutoramento, Universidade de São Paulo, 2006.

GLASHEEN, A. *Third Census of Finnegans Wake*. Disponível em: [<http://digioll.library.wisc.edu/cgi-bin/JoyceColl/JoyceColl-idx?id=JoyceColl.GlasheenFinnegans>].

JOYCE, J. *Finnegans Wake*. Londres: Penguin, 1992.

KENNER, H. *Joyce's voices*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1978.

KITCHER, P. *Joyce's Kaleidoscope: an invitation to Finnegans Wake*. Oxford: Oxford

GALINDO, Caetano Waldrigues. Sobre a possibilidade de que o *Finnegans Wake*, de James Joyce, represente uma espécie de síntese literária em moldes bakhtinianos. *BAKHTINIANA*, São Paulo, v. 1, n. 4, p. 38-49, 2º sem. 2010

University Press, 2007.

McHUGH, R. *Annotations to Finnegans Wake*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1991.

PATER, W. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Mineola. NY: Dover, 2005.

SLEPON, R. *The Finnegans Wake Extensible Elucidation Treasury (FWEET) Website*. [<http://www.fweet.org/>]. Last updated: 11 September 2009. Last viewed: 20 September 2009.

TEZZA, C. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

VICO, G. *The New Science* (David Marsh, trad.). Londres: Penguin, 2000.

*Recebido em 13/05/2010*  
*Aprovado em 20/09/2010*