



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA - UFSC

CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO - CCE

PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO - PGET

ANDRÉA LUCIANE BUCH BOHRER

**O FLUIR DE ANNA LIVIA PLURABELLE QUANDO O FIM VOLTA AO INÍCIO:
TRADUÇÃO DO MONÓLOGO FINAL DE *FINNEGANS WAKE*.**

FLORIANÓPOLIS

2019

ANDRÉA LUCIANE BUCH BOHRER

**O FLUIR DE ANNA LIVIA PLURABELLE QUANDO O FIM VOLTA AO INÍCIO:
TRADUÇÃO DO MONÓLOGO FINAL DE *FINNEGANS WAKE*.**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Doutora em Estudos da Tradução na linha de pesquisa: Teoria, Crítica e História da Tradução.

Orientadora: Prof.^a Dra. Dirce Waltrick do Amarante

FLORIANÓPOLIS

2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Bohrer, Andréa Luciane Buch

O fluir de Anna Livia Plurabelle quando o fim volta ao início: : tradução do monólogo final de Finnegans Wake / Andréa Luciane Buch Bohrer ; orientadora, Profa. Dra. Dirce Waltrick do Amarante, 2019.

211 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2019.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Teoria, Crítica e História da Tradução. 3. James Joyce. 4. Finnegans Wake. 5. Tradução monólogo final. I. Amarante, Profa. Dra. Dirce Waltrick do. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

Andréa Luciane Buch Bohrer

O fluir de Anna Livia Plurabelle quando o fim volta ao início: tradução do monólogo final de *Finnegans Wake*.

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Dra. Clélia Maria de Mello Campignotto
Instituição PGET / Universidade Federal de Santa Catarina

Profa. Dra. Tânia Ramos
Instituição PGLIT / Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Vitor Alevato do Amaral
Instituição Universidade Federal Fluminense

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de doutora em Estudos da Tradução pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina.

Profa. Dra. Andreia Guerini
Coordenadora do Programa

Profa. Dra. Dirce Waltrick do Amarante
Orientadora

Florianópolis, 2019.

Para minha neta Mariah, prova viva da circularidade da vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus, essência de todas as coisas. Obrigada por me permitir chegar tão longe!

Ao Ernesto (Junior ou papi) pelo amor que nos fez superar a ausência e a distância que por vezes nos separou dentro de nossa própria casa.

À minha filha Marina e ao meu genro Guilherme, pelo maior presente que poderia receber nesta altura da vida: a nossa pequena Mariah, que nasceu durante o doutorado e renovou todas as energias que me conduziram até aqui. A vida passou a ter sabor de ‘frangoesa’ e ‘baumilha’.

Ao meu pai (in memoriam), minha eterna fonte de inspiração. Desaguiu no mesmo dia, mês e hora que Joyce (em anos diferentes).

À minha mãe, pela lição de vida que é para mim.

À Dirce Waltrick do Amarante, minha orientadora e mulher literalmente incrível. Foi responsável por me apresentar ao universo onírico de Joyce. Terás minha gratidão para sempre!

À Universidade Federal de Santa Catarina pela oportunidade em me proporcionar uma aprendizagem tão significativa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, pelo trabalho impecável que realizam.

Aos professores membros da banca por aceitarem o convite, pela leitura atenciosa e colaboração nesse estudo.

Às minhas colegas e aos meus colegas de trabalho, companheir@s de tablado de sala de aula no Instituto Federal do Paraná Campus Telêmaco Borba e Campus Palmas, pelo incentivo e companheirismo nos momentos mais complicados dessa pesquisa.

Aos meus alunos e minhas alunas do IFPR, por fazerem parte da *recirculation* da minha história.

RESUMO

Esta tese está pautada numa obra literária muito singular que tem sido objeto de estudo ao redor do mundo desde antes de sua publicação em 1939. Trata-se do último trabalho do escritor irlandês James Joyce (1882-1941), intitulado *Finnegans Wake*. Joyce dedicou dezessete anos para completá-lo, praticamente os últimos anos de sua vida. Morreu dois anos após a publicação do que foi chamado por muitos como o universo onírico do escritor. O objetivo central dessa pesquisa é a tradução do monólogo final da obra. A multiplicidade de significados, a junção de aproximadamente sessenta e cinco línguas e o jogo de palavras, algumas inventadas pelo próprio autor, têm apresentado um desafio para pesquisadores e, dentro da problemática da tradução, tem causado desafios ainda maiores. Aspectos estruturais do romance são elencados, assim como, aspectos relativos ao processo de criação e publicação da obra. A personagem feminina, Anna Livia Plurabelle, é objeto maior de estudo para melhor compreensão da parte final do livro. Considerações sobre o processo tradutório também fazem parte da pesquisa.

Palavras-chave: *Finnegans Wake*; Tradução; Anna Livia Plurabelle; Monólogo final.

ABSTRACT

This thesis is based on a very singular literary work that has been object of study around the world since before its publication in 1939. It is the last work of the Irish writer James Joyce (1882-1941), called *Finnegans Wake*. Joyce devoted seventeen years to completing it, practically the last years of his life. He died two years after the publication of what has been called by many as the writer's dream universe. The central objective of this research is the translation of the final monologue of the work. The multiplicity of meanings, the junction of approximately sixty-five languages and the play of words, some invented by the author himself, have presented a challenge for researchers and, within the problematic of the translation, has caused even greater challenges. Structural aspects of the novel are listed, as well as aspects related to the process of creation and publication of the work. The female character, Anna Livia Plurabelle, is the study object for a better understanding of the final part of the book. Considerations about the translation process are also part of the research.

Key words: *Finnegans Wake*; Translation; Anna Livia Plurabelle; Final Monologue

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: James Joyce aos seis anos de idade (1888).....	17
Figura 2: Joyce aos 22 anos de idade (1904).....	18
Figura 3: Joyce em 1915 em Zurique.....	19
Figura 4: James Joyce in 1934 aos 52 anos de idade.....	20
Figura 5: Rascunho de <i>Finnegans Wake</i> feito por Joyce.....	24
Figura 6: O escritor James Joyce usando um tampão no olho convalescido.....	31
Figura 7: Sylvia Beach e James Joyce em Paris, anos 30.....	34
Figura 8: James Joyce, Sylvia Beach e Adrienne Monnier.....	35
Figura 9: Em 3 de junho de 1939, resenha no jornal <i>The Irish Times</i>	45
Figura 10: Página do <i>Livro de Kells</i>	74
Figura 11: As três primeiras linhas do capítulo 8 de <i>Finnegans Wake</i>	97
Figura 12: Nora e Lucia.....	100
Figura 13: Lucia dançando na adaptação de <i>The Little Match Girl</i>	101
Figura 14: Lucia Joyce dançando no <i>Bullier Ball</i> , em Paris (1929).....	102
Figura 15: Weaver com Lucia em Reigate em 1935.....	104
Figura 16: Lucia aos 71 anos de idade, em 1979.....	107
Figura 17: Nora Barnacle (1884–1951).....	110
Figura 18: Nora, Giorgio e Lucia em Zurique.....	111
Figura 19: A família de Joyce em Paris (1924).....	112
Figura 20: James Joyce e Nora Barnacle depois do seu casamento (1931).....	115
Figura 21: Nora em Zurique em 1948.....	116
Figura 22: James Joyce, em Zurique (1938).....	179
Figura 23: Joyce e seu neto Stephen (1934).....	180

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 <i>FINNEGANS WAKE</i>: DA MARGEM AO LEITO	21
1.1 OS PRIMEIROS EFEITOS DE <i>FINNEGANS WAKE</i>	29
1.2 OS DESAFIOS PÓS-PUBLICAÇÃO.....	39
1.3 A RECEPÇÃO DE <i>FINNEGANS WAKE</i> NO BRASIL.....	45
1.4 A TEORIA CÍCLICA DO ROMANCE.....	47
1.5 A (DES) ESTRUTURA DA OBRA.....	52
2 O DESAFIO DA TRADUÇÃO DA OBRA	65
2.1 A LÍNGUA DE <i>WAKE</i>	68
2.2 IMPLICAÇÕES DAS TRADUÇÕES DE <i>FINNEGANS WAKE</i>	79
2.2.1 As traduções de <i>Finnegans Wake</i> e mais implicações.....	81
3 ANNA LIVIA PLURABELLE: O FEMININO NO UNIVERSO DE <i>WAKE</i>	87
3.1 A NARRATIVA DO CAPÍTULO.....	92
3.2 A IMAGEM DA REPRESENTAÇÃO FEMININA EM JOYCE.....	99
3.2.1 A filha de Joyce.....	101
3.2.2 A esposa de Joyce.....	108
3.2.3 Molly Bloom e Anna Livia Plurabelle.....	116
4 TRADUÇÃO	118
4.1 O MONÓLOGO FINAL.....	120
4.2 ALGUNS ASPECTOS TEÓRICOS DOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO.....	127
4.3 TRADUÇÃO COMO FORMA DE CRIAÇÃO POÉTICA.....	132
4.4 COMENTÁRIOS E REFLEXÕES DA TRADUÇÃO DE <i>FINNEGANS WAKE</i>	136
4.5 CONSIDERAÇÕES SOBRE MEU PROCESSO TRADUTÓRIO.....	140
5 TRADUÇÃO DO MONÓLOGO FINAL	150
CONSIDERAÇÕES FINAIS	177
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	181
ANEXOS	188

INTRODUÇÃO

"this is nat language at any sinse of the world"
[FW 83.12]

James Augustine Aloysius Joyce (1882-1941) já sabia do impacto que sua última obra causaria antes mesmo de terminá-la, em razão da publicação de fragmentos do que até então era conhecido por *Work in Progress*. O intuito desse volume, lançado pela primeira vez em 1929, dez anos antes de *Finnegans Wake* vir a público na íntegra, era abrir caminho à nova obra de Joyce, que já causava estranhamento àqueles que se propunham à sua leitura. O termo ‘estranhamento’ teve seu conceito cunhado com o jovem formalista russo Chklóvski no início do século XX, juntamente com o surgimento de uma nova teoria da literatura de procedência russa, marcada pela concepção de ‘estranhamento artístico’. Segundo Chklóvski, o artista deveria estimar por formas que não se apresentassem como familiar ao leitor. Essa construção alcançaria o tão almejado procedimento estético que exigiria do receptor uma dispensa maior de energia perceptiva. “O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção.” (CHKLÓVSKI, 1976, p. 45). Joyce sabia como fazer isso.

A expressão ‘*work in progress*’ refere-se a algo que está sendo desenvolvido, ou seja, que ainda não está completo. É possível que o seu uso literário mais famoso pertença a Joyce, considerando que *Wake* levou dezessete anos para ficar pronto e, portanto, o termo foi usado pelo escritor por quase duas décadas. Nada em *Finnegans* é ofertado sem que se exija algum empenho por parte do leitor. Tratava-se de um processo contínuo de escrita à medida que os fragmentos iam sendo adicionados à obra a fim de se formar um todo. A ideia era de que o leitor estivesse enredado nessa teia e que isso perdurasse por anos a fio, o que garantiria status à escrita de Joyce. A expectativa já se instaurou desde o título. Não significava que Joyce não tivesse um título para sua obra, porém ele não queria revelá-lo antes de revelar o livro. Para Joyce, o leitor deveria ser capaz de descobrir o título através da leitura de seus excertos. Durante as décadas de 20 e 30, o escritor começou a publicar fragmentos de *Work in Progress* que levaram como título: *Tales Told of Shem and Shaun*, *Anna Livia Plurabelle* e *Haveth Childers Everywhere*. A ideia de chamar o livro de ‘*Work in Progress*’ foi sugestão de Ford Madox Ford, editor da revista *Transatlantic Review*, que em 1924 publicou o primeiro fragmento.

Outras singularidades habitam o universo da obra, como por exemplo, o gênero. Muitos não o definem como um romance, uma vez que não se enquadra nas noções tradicionais impostas a esse tipo de texto. Alguns estudiosos chegaram a falar em ilegibilidade, barreira que parece já ter sido transposta. Contudo, ainda é pouco lido. É no mínimo curioso pensarmos que um escritor reconhecido como um dos maiores da literatura mundial tenha poucos leitores que já se arriscaram a uma leitura integral de sua última obra.

Finnegans Wake é a história da noite, do sonho, contudo, não é uma forma imitativa desse, supondo-se que tenha uma forma modelo. Joyce não pretendia criar a ilusão ou a superfície de um sonho. Ao invés disso, o escritor o utilizou porque nele tudo pode acontecer. Ele usou o sonho como metáfora para explorar o sentido e os limites da linguagem em uma técnica linguística inovadora. Na introdução do livro *A Skeleton Key to Finnegans Wake* (1944), escrito por Joseph Campbell e Henry Morton Robinson, logo no primeiro parágrafo, os autores vão abordar esse aspecto a respeito do sonho. Assemelhar a mecânica do livro à do sonho era uma forma de libertar o autor (James Joyce) das necessidades da lógica comum.

A ausência de parâmetros literários que se comparem a essa obra nos leva a buscar, dentro do próprio texto, padrões que, de alguma forma, nos conduzam a algum tipo de interpretação e entendimento. No livro *The Pound Era*, Kenner (1971, p. 274) se refere ao *Finnegans* como: “uma modelagem imensa de antimatéria literária”¹ (Tradução minha)². Cada linha apresenta uma plurissignificação criada pela manipulação das palavras, por recursos sonoros e pela intertextualidade. “Cada termo, cada linha do *Wake* contém diversas camadas semânticas que podem ser absorvidas em diferentes níveis e, assim, a leitura se realiza de uma forma única de acordo com as referências que o leitor captou.” (FREITAS, 2014, p. 21). A obra é construída utilizando línguas, personalidades e culturas de vários lugares ao redor do mundo. A percepção de todos esses elementos vai se tornando possível à medida que o leitor vai buscando dentro do seu repertório ferramentas que o possibilitem chegar a essas esferas. Nesse emaranhado de caminhos, encontramos referências a outras obras literárias e também a eventos históricos. Pelo labirinto misterioso de *Finnegans Wake* estão espalhados os mais diversos textos que vão desde a *Bíblia* até *Alice no País das Maravilhas* ou até o *Livro dos Mortos*. Tristão e Isolda, Adão e Eva e Caim e Abel são exemplos de alguns mitos históricos cuja contemplação é possível dentro da obra. As

¹ [...] huge shaping of literary anti-matter [...]

² Todas as traduções constantes deste trabalho são de minha autoria, salvo indicações de crédito a outro tradutor.

referências a personalidades como Buda, Giambattista Vico, Giordano Bruno, Freud, Napoleão, o herói irlandês Finn McCool, entre outros, também podem ser observadas.

A obra começa em uma frase ‘fluviante’³, iniciada com letra minúscula e cheia de significados: “riocorrente, já passado por Eva e Adão, da viragem de margem à curva do canal, conduz-nos por um recorrente commodius vicus de volta para Howth Castle e Erredores.”⁴ [FW 3.1]. Margot Norris (2004, p. 149), especialista em Joyce, questiona como nós, leitores, nos situaríamos nessas primeiras linhas de *Wake*. Uma obra que, figurativamente e tematicamente, começa no meio do caminho, “nós estamos em um barco no rio Liffey em Dublin, ou estamos dentro do corpo humano; estamos no começo dos tempos, ou no eterno presente de todo enunciado humano?”⁵. A autora continua sua reflexão ainda sobre esse início:

O começo de *Finnegans Wake* nos leva, sem mapa, relógio, bússola, glossário, ou notas de rodapé, a um país verbal desconhecido, e a voz do guia de turismo, infelizmente, está na língua deles e não na nossa, apesar de que ainda assim consigamos apanhar alguns cognatos a fim de não nos afogarmos completamente nesse fluxo verbal. O papel desse guia turístico é, em certo sentido, duplicado pela complexidade dessa obra. Certamente, nenhum outro trabalho literário existente precisa tanto de um "guia" quanto *Finnegans Wake* de James Joyce, com sua língua desconhecida, seus neologismos, sua ambiguidade genérica, a obscuridade de suas alusões, a misteriosa condição de sua linguagem.⁶ (NORRIS, 2004, p. 149)

Tudo muito bem pensado e calculado por Joyce, cada palavra, cada frase. Ele reescreveu seções e revisou passagens do seu último livro muitas vezes. De acordo com Ellmann (1982, p. 521), Joyce em uma conversa com Benoist-Mechin, responsável pela tradução francesa do monólogo Molly Bloom de *Ulisses*, livro de Joyce que precede *Finnegans*, disse que os enigmas e quebra-cabeças da obra seriam responsáveis por manter especialistas ocupados por séculos e lhe garantiria imortalidade. “*Finnegans Wake* é sobre *Finnegans Wake*.”⁷, nos dirá Tindall (1959, p. 237), embasado na ideia de que o livro é sobre

³ Termo usado por João Cabral de Melo Neto no seu poema *Catar Feijão*. O poema faz parte do seu livro *A Educação pela pedra*, cuja primeira edição foi publicada em 1965.

⁴ 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.

⁵ Are we on a boat in the river Liffey in Dublin, or are we inside a human body; are we at the beginning of time, or in the eternal present of every human utterance?

⁶ The opening of *Finnegans Wake* drops us, without map, clock, compass, glossary, or footnotes, into an unknown verbal country, and the voice of the tour guide, alas, speaks their language rather than ours, although we catch enough cognates to keep from drowning altogether in that verbal stream. The role of that tour guide is, in a sense, duplicated by the enterprise of this essay. Surely, no other existing literary work needs a 'guide' more sorely than James Joyce's *Finnegans Wake*, with its strange language, its neologisms, its generic ambiguity, the obscurity of its allusions, the mysterious status of its speech.

⁷ *Finnegans Wake* is about *Finnegans Wake*.

as conclusões que tiramos dele, somadas aos desafios que surgirão durante esse processo. A questão é que quando temos algo que se refere a tudo, a exigência que se impõe é a de dar conta disso tudo. Para Joyce essa demanda era possível, pois o caminho percorrido em *Dublinenses*, *Retrato do Artista quando Jovem* e *Ulisses* o alicerçava para sua última obra-prima.

Finnegans Wake termina com a palavra ‘*the*’ (o, a, os, as) que morfológicamente falando é um artigo e supostamente deveria antepor um substantivo, porém não há substantivo algum ali. O livro acaba em ‘*the*’ e sem ponto final. Isso sugere que não termina. Se não termina é porque continua. Ao nos perguntarmos onde é a continuação, somos levados a retornar ao início da obra, onde encontramos o substantivo ‘*riverrun*’, e, curiosamente, como dito anteriormente, está grafado com letra minúscula. Sendo assim, percebemos que a última frase do livro deságua na primeira, apresentando assim uma estrutura circular, que foi baseada na teoria de Giambattista Vico.

Algo curioso também acontece em *Ulisses* em relação à palavra que dá início e fim ao monólogo de Molly. Ele começa e termina com a palavra ‘*sim*’. Segundo Ellmann (1982, p. 521), numa primeira versão de *Ulisses* que circulou antes de sua publicação, não havia a palavra ‘*sim*’ no final e o livro terminava com “e sim eu disse sim eu quero.”⁸ Mas, por insistência do tradutor francês, que considerava que na sua língua ficaria melhor se o livro terminasse em ‘*sim*’ ou ‘*oui*’, depois de muito argumentarem, Joyce decidiu acrescentar o ‘*Sim*’ para concluir o livro, “e sim eu disse sim eu quero *Sim*.”⁹ Cechinel (2018, p. 70) traz para essa questão a palestra que foi ministrada por Derrida com o título de “Here Say Yes in Joyce” no qual o autor diz que o ‘*sim*’ põe fim a toda uma resistência e sua imposição implica a ideia de competência conferida aos especialistas. O próprio Joyce admitiu que o ‘*quero*’ era muito ‘*luciferiano*’ comparado à submissão do ‘*sim*’. Uma palavra aparentemente tão simples que, nas palavras de Derrida (1992, p. 297) “nada nomeia, nada descreve, nada designa”, por outro lado, tem um sentido tão inesgotável.

O último “Yes” (*Sim*), a última palavra, a escatologia do livro, pensando somente na *leitura*, já que se distingue das outras pela inaudível letra maiúscula; o que também permanece inaudível, embora visível, é a incorporação literal do *yes* (*sim*) no *eye* (olho) [*oeil*] da linguagem, do *yes* (*sim*) nos *eyes* (olhos). *Langue d'oeil* (Linguagem dos olhos).¹⁰ (DERRIDA, 1992, p. 274)

⁸ yes I said yes I will.

⁹ yes I said yes I will Yes.

¹⁰ The final “Yes,” the last word, the eschatology of the book, yields itself only to *reading*, since it distinguishes itself from the others by an inaudible capital letter; what also remains inaudible, although visible, is the literal incorporation of the *yes* in the *eye* [*oeil*] of the language, of *yes* in *eyes*. *Langue d'oeil*.

Há caminhos diferentes para a leitura de *FW* que caberá ao leitor decidir. Assim como as palavras de absoluta relatividade que irão aparecer, a decisão também partirá dele. Em linhas gerais, podemos dizer que o livro, em certo sentido, é a história de um publicano que mora em Chapelizod, uma pitoresca localidade irlandesa mantida dentro da cidade de Dublin, localizada no vale arborizado do rio Liffey e abaixo do Phoenix Park. Fazem parte da história sua esposa e seus três filhos. Ele é Humphrey Chimpden Earwicker, Anna Livia Plurabelle é sua esposa, e Shem, Shaun e Issy são seus filhos. Eles representam todas as famílias da humanidade dentro de uma história cíclica que tem sua base, conforme já dito, na teoria de Vico. Edmund Wilson, autor de um dos primeiros artigos publicados com a tentativa de explicar *Wake* ao público leitor, ressalta: “Aqui esta situação familiar foi mais profundamente explorada por Joyce do que em qualquer um dos seus livros anteriores.”¹¹ (1941, p. 254). São milhares de sonhos em um.

No sonho, as convenções e instituições que nos disciplinam e moldam nossas vidas podem parcialmente se dissolver e evaporar, bem como parcialmente libertar os impulsos do molde comum do qual os humanos são formados; e então os instintos sexuais do homem e da mulher, o instinto do filho, o instinto do pai, os princípios masculinos e femininos em si, entram no jogo de maneiras confusas, sombreando relações perturbadoras, que também surgem nos principais processos da vida.¹² (WILSON, 1941, p. 254)

A linguagem se funde, mistura-se, imerge. Personagens da literatura e da história aparecem, se misturam e desaparecem enquanto a mente dos protagonistas se interpõe intempestivamente enquanto sonham. A cidade de Dublin e o rio Liffey, que flui através das páginas do livro, são parte do processo de protagonização, bem como outros elementos da natureza. No pequeno trecho a seguir, podemos perceber essa presença: “Não consigo ouvir com as águas. As estridentes águas. Morcegos farropiantes, papo fiado do rato do mato. Oh! Tiveste que voltar ao lar? Que Tim sozin? Não consigo ouvir com o desassossego do morcego, com todas as águas **lifferventes**.”¹³ [*FW* 215.31] (Grifo meu). Joyce nasceu em Dublin e ali foi criado. No entanto, viveu a maior parte de sua vida fora da Irlanda. Deixou

¹¹ Here this family situation has been explored more profoundly by Joyce than in any of his previous books.

¹² In sleep, the conventions and institutions with which we discipline and give shape to our lives are allowed partly to dissolve and evaporate, so as partly to set free the impulses of the common human plasm out of which human creatures are made; and then the sexual instincts of the man and the woman, the child's instinct and the parent's instinct, the masculine and feminine principles themselves, come into play in confusing ways, shadow forth disturbing relationships, which yet spring from the prime processes of life.

¹³ Can't hear with the waters of. The chattering waters of. Flittering bats, fieldmice bawk talk. Ho! Are you not gone ahome? What Thom Malone? Can't hear with bawk of bats, all thim liffeying waters of work.

sua terra natal aos vinte anos em busca de coisas que Dublin já não era mais capaz de lhe dar. A cidade parecia tão estreita, pequena e restritiva quanto sua vida doméstica, cheia de brigas por religião e política. Mas, em certo sentido, Joyce nunca deixou sua terra. Dublin é o cenário de *Finnegans Wake*, se é que podemos chamar de cenário o que Peter Gay (2009, p. 196) chama de “tapeçaria onírica de trocadilhos e experiências linguísticas incessantes”.

Derrida (1984, p. 148) em seu artigo *Duas Palavras por Joyce* comenta num viés irônico: “Você já leu Joyce?”. Lenita Esteves (1999, p. 121) em sua tese acrescenta outra a essa pergunta, persistindo no aspecto risível: “Alguém já traduziu *Finnegans Wake*?”. Mesmo sabendo que a resposta é positiva, o que me parece em questão é o fator provocativo da pergunta. Se partirmos do pressuposto de que *Finnegans* não está escrito em inglês, qual seria a sua língua, então? Se alguém o traduziu, “Traduziu de que língua para que outra?” (ESTEVES, p. 122). Os desafios da tradução literária por si só já são complexos, uma vez que são textos que trazem uma língua própria. Entretanto, *Finnegans* apresenta isso em sua essência de forma exageradamente clara e com a máxima acuidade, “uma língua própria, um dizer que não se repete no linguajar cotidiano, tampouco em outros autores, ainda menos em textos técnicos, dissertativos, científicos.” (FREITAS, 2014, p. 70). Tanto que a obra foi considerada intraduzível. Contudo, se analisarmos toda a sua imensidade artística somada a sua linguagem ímpar, podemos pressupor que o tradutor poderia se apoiar nessas mesmas características. Se o que está à frente do tradutor é um texto em linguagem própria, o que se exigirá dele é “a criação de *mais uma* língua própria tecida textualmente, já que existirá outro texto, ou nova versão do texto que se intenta traduzir.” (ibid. p. 71). O tradutor passa a realizar uma espécie de criação na língua para qual traduz e esse caminho nos remete à transcrição de Haroldo de Campos. Em seu ensaio *Tradução como Criação e Crítica*, Campos (2006, p.32) estabelece uma análise do problema da intraduzibilidade a partir dos termos do filósofo e crítico Max Bense que distingue esse processo entre ‘informação documentária’, ‘informação semântica’ e ‘informação estética’. A primeira seria a respeito de algo observável e, portanto, traduzível. A segunda transcenderia o observável, lhe acrescentando um novo elemento e ou conceito, mas mesmo assim ainda seria traduzível. Já a “informação estética”, característica da obra de arte, não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista. Entretanto, Campos propõe um procedimento de recriação, que nos possibilitaria a tradução de *Finnegans*, por exemplo. O tradutor teria que buscar o correspondente de outra informação estética autônoma em outra língua, porém ambas ligadas por uma relação de isomorfia. Assim, não se traduz só o significado, mas a fisicalidade do signo, ou seja, sua sonoridade e imagética visual. “Então para nós, tradução de textos criativos

será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca”. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável,” (ibid., p. 35) e sendo assim mais sedutor no que se refere às possíveis aberturas de recriação.

Conduzida pelas premissas acima mencionadas, a pesquisa se estrutura da seguinte forma:

O primeiro capítulo mostra *Finnegans Wake* como sucessor de *Ulisses* e relata as primeiras impressões e reações do livro mesmo antes de sua publicação. Para tal, baseia-se na coletânea de artigos denominada *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress* (1929) redigida por doze escritores (curiosamente a mesma quantidade de apóstolos) que abre caminho para a derradeira obra do escritor irlandês. O movimento literário modernista e suas relações com o livro e com o autor são trazidos nesse capítulo também. Aspectos sobre os primeiros efeitos pós-publicação, as críticas e os principais apoiadores também são levantados, assim como, os desafios que a publicação do livro trouxe. Traz também a recepção de *Finnegans* no Brasil e os seus principais tradutores para o português brasileiro que servirão de parâmetro para o presente projeto de tradução. A teoria cíclica de Vico e o conceito histórico de Giordano Bruno foram fontes importantes nas quais Joyce se alimentou para estruturar *Wake*. É neste capítulo que entramos no enredo (ou na falta dele) e nas personagens reveladas no complexo e obscuro universo criado pelo autor.

No segundo capítulo, partimos da análise do processo de leitura e seguimos até a tradução. Nos argumentos de Deane (1992, p. viii), o autor se refere ao *FW* como uma tradução, uma vez que Joyce utiliza várias línguas e com isso está trazendo a tradução para o texto o tempo todo. “Joyce se envolve e nos envolve em uma série de traduções extremamente complexas que são infinitas, pois não há língua fonte nem língua alvo para oferecer um limite às transações visuais e sonoras que são negociadas pelo texto. [...]”¹⁴, nos diz Deane (ibid.). Quem sabe seja essa a grande provocação ao tradutor, conseguir atingir na língua alvo os elementos exclusivos apresentados em *Wake*, apesar da controvérsia instaurada na definição de língua de partida e de chegada. Neste capítulo tratamos também das palavras-valise, dos *puns*, das palavras-trovão, elementos importantes constituidores da obra. Joyce quanto tradutor, as implicações da tradução e as traduções de *Wake* para o português brasileiro serão abordados aqui também.

¹⁴ Joyce involves himself and us in an extremely complex series of translations that are endless because there is no original and no target language to supply a limit to the visual and sonar transactions that are negotiated by the text. [...]

Anna Livia Plurabelle, indubitavelmente, foi categórica ao ‘meu despertar’ para *Finnegans*, tanto no que tange à leitura, e particularmente, quanto à tradução, em específico, do monólogo final. Edna O’Brien, romancista irlandesa, cujo trabalho tem sido destacado por sua descrição de mulheres, descrição evocativa e sinceridade sexual, relata que Joyce mandou uma nota, em outubro de 1927, para sua amiga e incentivadora Harriet Shaw Weaver, dizendo: “Estou trabalhando duramente na revisão final [...] na qual estou preparado para apostar tudo.”¹⁵ (O’Brien, 2017). Tratava-se da revisão final de “Anna Livia”, seu capítulo mais melodioso sobre o qual Joyce ancorava a esperança de atingir os leitores mais resistentes. “Anna é mulher e rio e “suas damas de honra fluviais”, de todos os cantos do mundo, constituem 350 nomes de rios.”¹⁶ (ibid.) Alguns arriscam dizer que são mais. Dentro da perspectiva dessa personagem é que se desdobra o capítulo três. À medida que o feminino no universo de *Finnegans Wake* é abordado, o feminino na vida do escritor através de Lucia, sua filha, e de Nora, sua mulher, também o é. Este capítulo finaliza com uma analogia entre Molly Bloom e Anna Livia.

Todo o percurso realizado até aqui deságua no capítulo quatro que trata da tradução e do monólogo final de *FW*. Inicia-se o capítulo com a descrição da trajetória do meu processo tradutório, bem como as relações de *FW* com a tradução, tanto teóricas quanto práticas. O posicionamento teórico desenvolvido por Haroldo de Campos como forma de criação poética (transcrição) foi norteador a este projeto de tradução. Também revisitamos comentários e reflexões de outros tradutores de *Wake* no Brasil. Dentro deste gigante de enigmas que é *Finnegans*, nosso ápice é o monólogo final, suas implicações e a tradução, a qual conta com comentários e será a responsável pelo fechamento do capítulo.

O capítulo cinco traz a minha tradução do monólogo final.

Por fim, apresento as considerações finais deste trabalho que buscam sintetizar as etapas do método de tradução implícito nesta proposta prático-teórica e sugere algumas implicações desta reflexão para discussões futuras.

Vinculada à linha da “Teoria, crítica e história da tradução”, a presente pesquisa tem por objetivo traduzir ao português brasileiro o monólogo final de *Finnegans Wake*, último romance feito pelo escritor irlandês James Joyce. Em consonância com Caetano Galindo, cito suas palavras no artigo *Traduzir o Finnegans Wake, paradoxos e liberdades*, escrito em 2017: “Depois do trabalho monumental do professor Donald Schüler, talvez ainda haja espaço para

¹⁵ I am working very hard on the final revise [...] on which I am prepared to stake everything.

¹⁶ Anna is both woman and river and “her fluvial maids of honour”, from all corners of the world, constitute 350 river names.

uma versão da obra” neste caso, uma versão do monólogo final, “que, como de costume no que se refere a retraduições (ou, digamos, paratraduições) aborde os mesmos problemas de maneiras diferentes.”

Figura 1: James Joyce aos seis anos de idade (1888).



Fonte: Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/James_Joyce#/media/File:James_Joyce_age_six,_1888.jpg
Acesso em: 15/05/2019

Figura 2: Joyce aos 22 anos de idade (1904). Fotografia: C.P.Curran / Hulton.



Fonte: Disponível em: <<https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%C3%ADstica/portrait-of-irish-writer-james-joyce-aged-22-foto-jornal%C3%ADstica/3243491?adppopup=true>> Acesso em: 15/05/2019

Figura 3: Joyce em 1915 em Zurique.



Fonte: Disponível em: <http://www.ricorso.net/rx/library/gallerys/authors/Joyce_JA/Portraits> Acesso em 15/05/2019.

Figura 4: James Joyce in 1934 aos 52 anos de idade. Fotografia: Roger Violett.



Fonte: Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2017/jan/27/edna-obrien-how-james-joyces-anna-livia-plurabelle-shook-the-literary-world>. Acesso em: 15/05/2019.

1 *FINNEGANS WAKE*: DA MARGEM AO LEITO

A obra *Ulisses*, de James Joyce, publicada em 1922, é considerada um dos maiores romances modernistas do século 20. Em *Ulisses*, o uso do fluxo de consciência e de diversos campos do conhecimento humano, além de muitas outras técnicas da prosa romanesca, o título com o nome do herói da epopeia grega de Homero, *Odisseia*, com a qual a obra trava um intenso diálogo, o conteúdo tragicômico, situado entre o grotesco e o sublime, foram o suficiente para abalar leitores de romances ao longo de todo o mundo anglófono. O livro chegou ser proibido e julgado como imoral, ao mesmo tempo em que rendeu a Joyce largos elogios da crítica. Mas, parece que nada disso deu conta de preparar o público e a crítica para os experimentos que Joyce realizaria com sua última obra intitulada *Finnegans Wake*. Nem mesmo a coleção de ensaios críticos sobre o tema do livro, escrita por diversos nomes, entre eles Samuel Beckett, organizador do volume que foi intitulado como *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress* (1929), conseguiu amenizar o que estava por vir. A respeito dos especialistas que já estavam perplexos diante de *Ulisses* e que acreditavam que outra obra de tamanha complexidade levaria mil anos para surgir, Leminski (2010, p. 282) ironicamente escreveu: “Mal sabiam eles que o próprio autor do *Ulysses* já incubava aquela obra que o superaria (“o romance para acabar com todos os romances”) e da qual *Ulysses* não seria mais que um preâmbulo: *Finnegans Wake*.” Era como se Joyce mesmo depois de ter rompido com várias regras literárias do romance em *Ulisses*, dedicasse toda a sua energia para escrever uma obra que nem o mais arrojado dos modernistas conseguiria superar.

O modernismo literário, cujas origens são do final do século XIX e início do século XX, e seus representantes, para citar alguns, T.S. Eliot, James Joyce, Vladimir Nabokov, William Faulkner, Francis Scott Fitzgerald, Virgínia Woolf, Marcel Proust, Ernest Hemingway, Joseph Conrad, Ezra Pound, Ford Madox Ford, Henry Roth, Wyndham Lewis (importante pintor também), Laura Riding, Hilda Doolittle e Gertrude Stein, caracterizam-se por um rompimento muito consciente, tanto na prosa quanto na poesia, com os modos tradicionais da escrita. Junto ao desejo de rompimento, esse movimento literário foi impulsionado por um desejo de reconstrução, reafirmação e expressão das novas sensibilidades de seu tempo. Peter Gay (2009, p. 20), traduzido por Denise Bottmann, nos traz o famoso lema de Ezra Pound ‘*Make it new!*’, usado na tentativa de mobilizar os colegas de ‘rebeldia’ antes da Primeira Guerra, que trazia em si uma síntese muito ‘enxuta’ das aspirações dos modernistas por mais de uma geração. Assim, tanto o artista quanto a sua arte,

buscavam escapar “da perspectiva fechada que tem somente um presente opaco para oferecer para a mente [...]” (KENNER, 1971, p. 32).¹⁷ A ideia do ‘*make it new*’ ou seja, do ‘torne-o novo’ ou ‘inove’, exigia do público uma atenção mais concentrada e cuidadosa. A escrita modernista, portanto, foi um processo laborioso tanto para o escritor quanto para o leitor. Gay (2009, p. 226) comenta que: “Nem todos os autores e leitores seguiam a viagem inteira no expresso rumo ao futuro; alguns apeavam do trem ao sentir que as ofensas ao gosto tradicional estavam se tornando excessivas”. Não tardou para Joyce testemunhar isso. Ainda segundo Gay (2009, p. 196), o autor irlandês levava todos os estigmas do modernismo no grau mais subversivo que se possa imaginar: “a versatilidade intelectual, a profusão de referências literárias, o domínio lúdico de línguas estrangeiras, uma imaginação acrobática e a vontade de transgredir regras [...]. Ele amontoava heresia sobre heresia.” Virgínia Woolf foi uma das que se debateu com a revolução trazida por Joyce. Ela o considerava como um dos poucos a ter conseguido sublevar tanto o caráter humano, porém afirmava que ler Joyce não lhe era tarefa fácil. Gay (ibid., p. 198) cita uma das frases de Woolf a respeito de *Ulisses*: “parece a indecência consciente e deliberada de um homem desesperado que sente que, para respirar, precisa quebrar as vidraças.” Ela conclui dizendo que em determinados momentos Joyce é magnífico ao quebrar as vidraças, mas que de qualquer forma, ela considera que há muito desperdício de energia nisso tudo.

Se a epopeia moderna de Joyce era um livro do dia, ou de um dia, seu último romance retratava a noite e era concebido como um sonho (há quem diga um pesadelo), o universo onírico do escritor irlandês. Quando questionado por Louis Gillet se *FW* assemelhava-se a *Ulisses*, o próprio Joyce afirmou: “De modo algum. *Ulisses* e *Work in Progress* são o dia e noite.” A noite é escura e clareza não é sinônimo de sonho. “A noite exigia e justificava uma linguagem especial. ‘*Je suis au bout de l’anglais*’¹⁸, Joyce disse a August Suter. E ainda comentou com outro amigo, ‘eu coloquei o idioma para dormir’.” (ELLMANN, 1982, p. 546).¹⁹ Contudo, mesmo diante da afirmação sistemática do autor de que *Finnegans* não era comparável nem complementar a *Ulisses*, é possível reconhecer semelhanças como o fato de os dois se passarem em Dublin e os dois terminarem com um solilóquio de uma mulher. Mas, comparações à parte, o leitor ao ler *Ulisses* não pode prever o que lhe aguarda em *Finnegans*, mesmo que use de toda a sua imaginação. Segundo Gay (2009, p. 226), era como se o autor mesmo depois de romper grande parte das regras literárias em *Ulisses*, “estivesse decidido a

¹⁷ from the locked perspective that has only an opaque present to offer the mind [...]

¹⁸ Estou cansado do inglês.

¹⁹ The night required and justified a special language. ‘*Je suis au bout de l’anglais*,’ Joyce said to August Suter, and he remarked to another friend, ‘I have put the language to sleep.’

construir um monumento em seu último livro, além do qual nem mesmo o mais arrojado dos modernistas conseguiria avançar.”

Desde a primeira palavra que dá início a este incansável jogo de Joyce com a linguagem, percebemos que o livro demanda uma atenção concentrada. Essa era uma característica da escrita modernista. O empreendimento era árduo tanto para o autor quanto para o leitor. O que significa *riverrun*? Ausência de sentido ou uma palavra-valise repleta dele? (discutiremos o termo ‘palavra-valise’ mais à frente). A palavra ‘riverrun’ pode nos levar a algumas interpretações, como a combinação de ‘river’ (rio) e ‘run’ (correr), ou pode nos levar a sugerir a junção de Liv e An que nos remete à personagem do livro Anna Livia Plurabelle, e mais a frente, veremos que é incorporada ao rio, ou ainda a palavra ‘revêrons’ do francês que significa sonhará, a qual teria muita significação dentro da obra. Abaixo, segue o trecho inicial de *FW* em três traduções para a língua portuguesa: uma dos irmãos Campos, outra de Donaldo Schüller e a terceira de Dirce Waltrick do Amarante, respectivamente.

- “rio corrente, depois de Eva e Adão, do desvio da praia à dobra da baía, devolve-nos por um commodius vicus de recirculação de volta a Howth Castle e cercanias.” (CAMPOS, 1986, p. 35)
- “rolarriuanna e passa por Nossenhora d’Ohmem’s, roçando a praia, beirando ABahia, reconduz-nos por commódios cominhos recorrentes de vico.” (SCHÜLER, 1999, p. 31)
- “correrio, após Adão e Eva, da contornada costa à encurvada enseada, nos leva por um commodius vicus recirculante de volta para Howth Castle e Entornos.” (AMARANTE, 2018, p. 19)

Assim começa o último trabalho de Joyce, cujo objetivo era escrever o ‘livro da humanidade’ através do relato de um sonho que envolve o universo. “A História em *Finnegans Wake* é um mundo próprio. Toda a história da raça humana passa com as águas do Liffey em uma ordem logicamente concomitante com o plano estrutural de Joyce, através do desdém dos conceitos mundanos de cronologia [...]” (BENSTOCK, 1965, p. 43). Margot Norris (2004, p. 150) aponta para o fato de que a indeterminação de *Finnegans Wake* possa ser criada pelas excêntricas condições ontológicas exploradas no livro, em especial o sonho e a morte, “condições que colocam o ser do eu, e a autoidentidade, em completo questionamento.” Essas, entre outras características, deram ao romance a reputação de uma das obras mais difíceis da literatura mundial, um texto fragmentado, marcado pela impossibilidade de construir com a linguagem outra coisa que não fosse a dispersão. “Mas, a cada palavra deve ser permitida a contribuição com a tessitura. Assim como os dezoito

capítulos de Ulisses possuem estilos, humores e atmosferas individuais, cada um dos dezessete capítulos de *FW* tem uma aura particular.” (MCHUGH, 1976, p. 2).

Figura 5: Rascunho de *Finnegans Wake* feito por Joyce

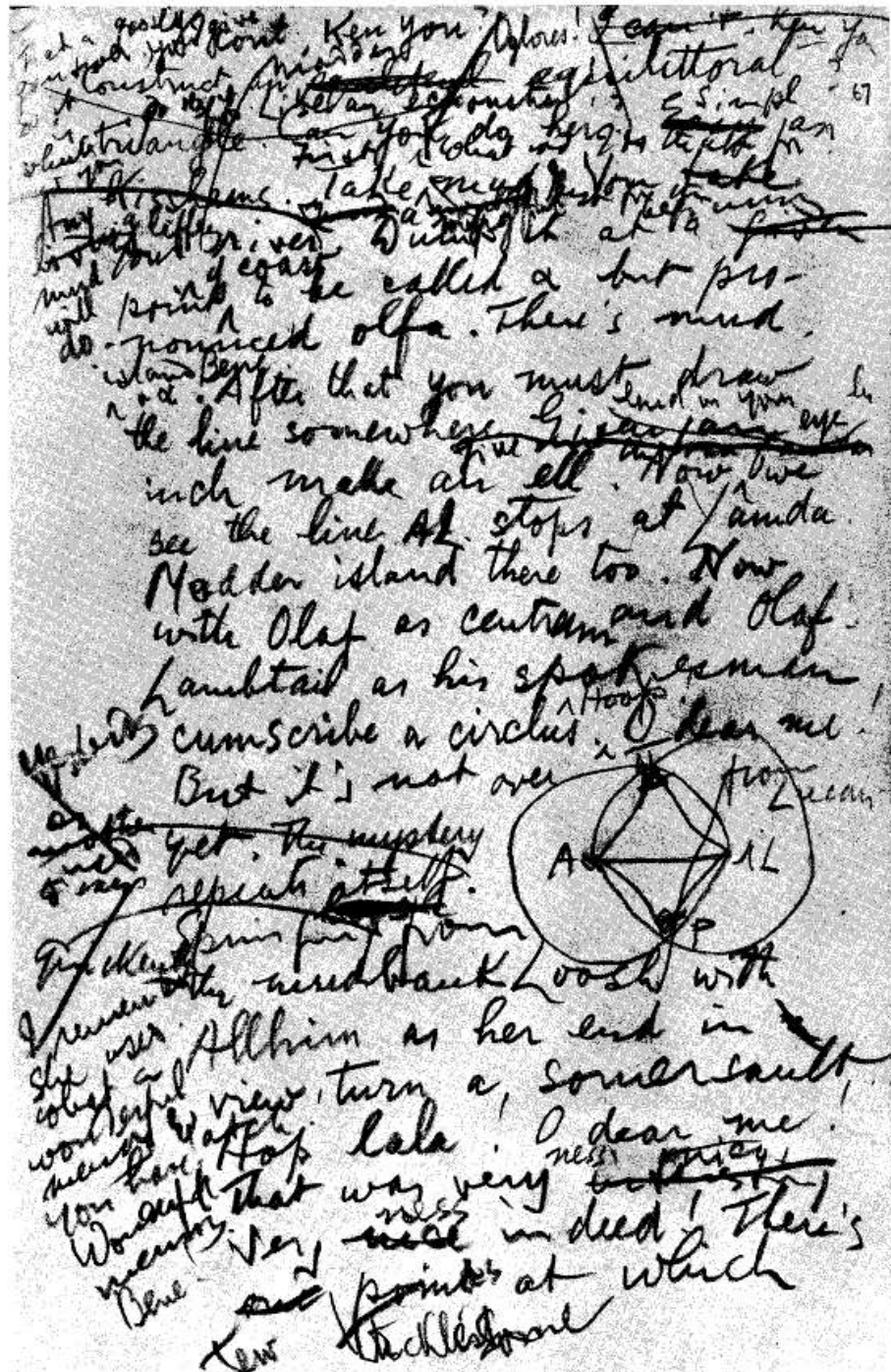


PLATE III. BM Add MS 47482 a, 67. The first draft of *FW* pp. 287, 293–295 (the “triangle” or “The Muddest Thick . . .” from Chapter II, ii), including the first sketch of the geometrical figure from this chapter.

Fonte: HAYMAN, David. A First Draft Version of *Finnegans Wake*. Disponível em: <http://peterchrisp.blogspot.com/2014/04/our-drawings-on-line.html>. Acesso em: 03/09/2018

A partir daí, neologismos inventivos, jogos de palavras constantes, alusões a outros textos literários, referências a diversas personalidades, inserções de muitos idiomas e o abandono do enredo farão parte da leitura. Segundo Donald Schüler, um dos grandes especialistas brasileiros na obra de Joyce e o responsável pela única tradução integral do livro ao português brasileiro, “o romance alude, incorpora, modifica e parodia número imenso de obras, núcleos seminais de nova floração. Não há páginas em *Finnegans Wake* sem evoluções literárias”, é como se Joyce quisesse fazer “de todos os textos um livro só.” (SCHÜLER, 1999, p. 20).

Schüler nos aponta também que a psicanálise foi um dos campos intelectuais a despertar bem cedo para Joyce. Schüler, além da incrível tradução de *Finnegans*, é também autor do livro *Joyce Era Louco?* (2017) no qual Jaques Lacan, psicanalista francês, tem grande destaque por conta de suas investigações sobre a fascinante escrita de Joyce. Essa impressionante inventividade da escrita joyciana é o que possivelmente dá origem ao questionamento acerca de sua loucura. No terceiro capítulo que se intitula *Riverrun*, palavra que discutimos em um dos parágrafos anteriores, Schüler comenta sobre a resposta de Lacan à pergunta título do livro. Tal pergunta também fora feita pelo próprio Lacan durante um de seus seminários, o seminário 23 (1975-76), que chamou de *O Sinthoma*, em Sorbonne, dedicado a Joyce, para qual o psicanalista francês respondeu: “A mania é, de modo efetivo, o que se assemelha à última obra de Joyce, *Finnegans Wake*, aquela que ele segurou por muito tempo para atrair-lhe a atenção geral.” (LACAN, 2007, p. 12). No quinto e último capítulo intitulado *Joyce, o Enigma*, Schüler traz personalidades e personagens como Moisés, Michelangelo, Fernando Pessoa, Lear e Quixote, que se alternam para dar nome às seções até chegar ao artista plástico brasileiro Arthur Bispo do Rosário. Foram considerados loucos por alguns e gênios por outros, algo em comum com o nosso romancista irlandês. Para Schüler (2017, p. 119) ao desconstruir o mundo que o incomoda, Joyce tem atitudes de criador. Primeiro, ele se recria, e em seguida ele cria um novo leitor capaz de distanciá-lo da rigidez e da inflexibilidade. “Em lugar de impor falsidades, Joyce denuncia mentiras.” (ibid.)

Para Richard Ellmann, maior biógrafo da vida de Joyce: “O método ficcional de Joyce não supõe que o artista tenha qualquer poder sobrenatural, mas que ele tenha uma visão dos métodos e motivações do universo.”²⁰ (ELLMANN, 1982, p. 550). O fato de sua criação literária ser considerada um desatino, e isso é percebido nas primeiras publicações de *Work in Progress*, na revista *transition*, de Eugene Jolas, não foi motivo de intimidação para que Joyce não prosseguisse com o que havia começado. “Joyce não cessa de escrever, abre buracos no simbólico, desarticula ideias e palavras, mina monumentos, constrói, encadeia

²⁰ Joyce's fictional method does not presume that the artist has any supernatural power, but that he has an insight into the methods and motivations of the universe.

borromeamente o infinito. [...] A escrita o instala no mundo, revira o mundo, restaura o mundo”. (SCHÜLER, 2017, p. 225). Se Joyce foi louco, teria sido como Schüler argumenta, como os surrealistas, construtores de outras realidades, mas sem nunca se sujeitarem a elas. A pergunta sobre sua loucura não traz consigo uma resposta decisiva. Lacan trouxe à discussão a importância da escrita em uma experiência psicanalítica, sem desconsiderar que a práxis fundada na fala é bastante essencial na psicanálise. Lacan é seduzido pela escrita de Joyce e a forma como a linguagem é utilizada por ele. Lacan (2007, p. 12) se refere à língua inglesa, “supostamente” usada por Joyce na escrita de *Finnegans*: “Joyce devia escrever em inglês, sem dúvida, mas, como foi dito em *Tel Quel*²¹ por alguém que, espero, esteja neste auditório, Philippe Sollers, ele escreveu em inglês de tal maneira que a língua inglesa não existe mais.”

Fazia-se necessário criar um novo leitor para esse tipo de escrita e ir um pouco mais além, ensiná-lo a ler. Tindall (1959, p. 238) nos fala sobre o perfil desse leitor: “O leitor, assim como o próprio Finnegan, deve se tornar um homem “*gaylabouring*”, tão repleto de conhecimento quanto Adão quando expulso, e vivo como o filho que ressuscita.”²² Tindall entra no espírito de *Finnegans Wake* ao tentar fazer essa descrição. Nesse caso, vale abrir um parêntese para entender as referências das quais Tindall lança mão. Em inglês, a expressão ‘filho que ressuscita’ pode ser grafada como ‘*rising son*’ que se assemelha muito a ‘*rising sun*’ que seria ‘sol nascente’. Na última parte de *FW*, nos deparamos com essa expressão e com a mistura de significados que ela representa. McHugh (1976, p. 106) reforça dizendo que “ressurreição e nascer do sol são conceitos equivalentes”.²³ É chegada a hora de amanhecer, de despertar, de sair da inércia causada pelo dormir, ou seja, ressuscitar à chegada do dia. O leitor precisa passar por esse processo também. Há outra expressão na citação de Tindall que merece nossa atenção. É a expressão criada por Joyce ‘*gaylabouring*’ que poderia ser traduzida como ‘trabalhador feliz’. A expressão foi tirada da frase de *Wake*, “*Twas he was the dacent gaylabouring youth.*” [*FW* 6.23], cuja tradução poderia ser: “Anós ele era um decente e jovem trabalhador feliz.” A partir do momento que nos deparamos com a frase completa, outras esferas de significações vão se descortinando e nos levando a outras descobertas. Em *Finnegans*, uma única palavra ou expressão traz muito mais significado do que se supõe. A expressão muito se assemelha a letra de uma cantiga irlandesa muito antiga, *Mr. Finagan*, que diz:

²¹ *Tel Quel* foi uma revista literária de vanguarda francesa publicada entre 1960 e 1982, que tinha Philippe Sollers como um de seus fundadores.

²² The reader, like Finnegan himself, must become a "gaylabouring" man, as full of knowledge as falling Adam, alert as the rising son.

²³ Resurrection and sunrise are conceptual equivalents [...].

I'm a **dacent laboring youth**,
 I wur born in the town of Dunshocaklin,
 I'm a widower now in my youth,
 Since I buried swate Molly McLaughlin.
 I wur married but once in ray life,
 Shure I'll never commit such a sin again,
 For I found out when she wur my wife,
 She wur fond of one Barney McFinagan.
 (TRADITIONAL MUSIC LIBRARY, 2019, grifo meu)

A palavra '*dacent*', presente na primeira linha da canção, pertence ao irlandês arcaico e, com o processo evolutivo da língua, foi substituída por '*decent*' (decente, bom, honesto). Joyce optou pela primeira. Em contra partida, ele preferiu '*labouring*' à '*laboring*', que mostra uma ocorrência do inglês britânico. Quanto à '*Twas*', não basta ler a expressão. De fato, é necessário pronunciá-la, ouvi-la. Não conhecemos a palavra '*twas*', mas seu som '*to us*' (para nós) é bem familiar aos anglófonos. Traduza como '*Anós*', em uma tentativa de criar um efeito semelhante.

Então, retomamos a frase de Tindall e começamos a perceber de forma mais clara o que ele quer nos dizer sobre o leitor de *Finnegans Wake*. O leitor com conhecimento, vivo, atento, esperto, acordado, ressurgido, ressuscitado, e, além disso, muito disposto ao trabalho. O processo que descrevi acima, na tentativa de encontrarmos significados, pode ser uma representação do que a obra nos causa, ou uma forma de causar uma primeira impressão. Schüler (1999, p. 23) assemelha a leitura dessa obra a um trabalho de arqueologia. Escavamos o texto, coletamos material e partimos para a análise, em uma tentativa incansável de explorar o que ele esconde.

Surgem arqueoleitores. [...] Andamos por muitos lugares sem sair do mesmo lugar, o já sabido acolhe o novo, faces anoitecidas guardam traços do amanhecer. Até em fatos insignificantes se adensam compactas experiências pessoais. Avolumam-se fábulas, diálogos, anedotas, cantos, rumores; versões uma da outra, e todas, versões de conflitos insistentes.

Há uma parte logo no início do livro na qual se relata o encontro da carta escrita por Anna Livia para inocentar HCE de um crime que ele teria cometido no Phoenix Park. A conexão que podemos fazer desse trabalho de busca é com a busca por essa carta e com a maneira como ela é encontrada. A carta é encontrada por uma galinha que estava ciscando em um monte de estrume. Tanto a carta quanto a galinha são referências importantes em *Finnegans*.

Poderíamos pensar nas características do livro como próprias da modernidade. Essa infinita combinação de possibilidades pode ser percebida, assim como uma decisão explícita

de ambiguidade. *Obra aberta* é o conceito criado por Umberto Eco, no início da década de 70, que remete para a noção de abertura e infinitude do texto literário, o que possibilita uma maior indagação à própria obra. Eco afirma ser *FW* uma das maiores inspirações para o surgimento desse conceito. O desejo do autor da obra serve de fonte, mas possibilita ao leitor grande poder de formulação e criação de relações inesperadas.

Contudo, a pesquisa sobre as obras abertas realizadas contemporaneamente revelou, em certas poéticas, uma intenção de abertura explícita e levada até o limite extremo: uma abertura que não se baseia exclusivamente na natureza característica do resultado estético, mas nos elementos mesmos que se compõem em resultado estético. Em outros termos, o fato de uma frase do *Finnegans Wake* assumir uma infinidade de significados não se explica em termos de resultado estético [...]; Joyce visava algo mais e diferente, organizava esteticamente um aparato de significantes que por si só já era aberto e ambíguo. (ECO, 1991, p. 89)

Schüler (1999, p.25) corrobora a ideia da obra aberta quando nos diz que “vencida a vertigem ante frequentes abismos, somos estimulados a criar roteiros próprios. Caleidoscópio é o exercício da leitura.” E Schüler vai mais além dizendo que o empenho dos leitores é capaz de elaborar um livro maior que *Finnegans Wake*, “um que abranja outros tempos, outras línguas, outras culturas, tarefa superior à duração de uma vida.” Durante uma palestra, quando questionado sobre a legibilidade de *FW*, Schüler respondeu:

O leitor faz parte da leitura. A leitura tem que ser uma leitura criativa. O leitor não pode se colocar diante de texto passivamente. A relação passiva de um leitor diante de um texto, não representa relativamente nada. Então, se apresentam as dificuldades que efetivamente são muitas, ou seja, exigências que um texto faz para o leitor. Se efetivamente me interessa sobre aquilo que me apresentaram, dentro do tempo necessário, acabo entrando no texto. (informação verbal)²⁴

A abertura para a iniciativa do leitor, que também é receptor, bem como sua liberdade como tal, completa o sentido da ambiguidade da mensagem estética. O leitor se encontra perante um conjunto de relações inesgotáveis, ao qual acrescenta seu próprio contributo, sendo que a obra se coloca intencionalmente aberta à sua reação e interpretação. É o caso de *Finnegans Wake*, uma única frase remete para uma imensidão de significados e ambiguidades, que cabe ao leitor decifrar. Assim, estamos na presença de uma contínua possibilidade de aberturas e uma reserva sem fim de significados, sendo o leitor, sobretudo, um crítico.

²⁴ Palestra sobre *Finnegans Wake* ministrada pelo Prof. Dr. Donaldo Schüler na Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) realizada em 06 de outubro de 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PJ4pzBJ21z4&t=351s>> Acesso em 13 Setembro 2018.

1.1 OS PRIMEIROS EFEITOS DE *FINNEGANS WAKE*

Finnegans Wake (1939) foi publicado dezessete anos após o escritor dublinense começá-lo e aproximadamente dois anos antes de seu falecimento em Zurique, no dia 13 de janeiro de 1941. Tinha escrito a obra mais desafiadora da literatura ocidental. E se questionado sobre o que o levava a escrever um trabalho assim, Joyce dizia que queria “manter os críticos ocupados pelos próximos trezentos anos” (O’BRIEN, 1999, p.156)²⁵. A obra ainda não comemorou seu primeiro centenário, sendo assim, até o momento, a ‘profecia’ tem se concretizado, tendo em vista que continua sendo a obra literária mais plena de significações e um verdadeiro desafio à imaginação mais fértil e mais criativa.

A publicação dos primeiros fragmentos da obra já possibilitava a Joyce a noção do impacto que sua nova produção causaria. O escritor já conhecia muito bem o caminho íngreme que teria que percorrer. Sua trajetória literária foi marcada por rejeições e por um caminho moroso para a publicação de suas obras, como foi o caso de *Dubliners*, seu livro de contos, que foi enviado à editora em 1905 e somente publicado em 1914. Suas publicações eram proteladas ou até mesmo proibidas. Os argumentos quase sempre eram os mesmos, por exemplo, temas por demais escandalosos ou vocabulário inadequado. No entanto, não eram unicamente essas as adversidades que cercavam a publicação de sua ‘história do mundo’.

Foi também neste momento que seus problemas de visão causados por um glaucoma começaram a se agravar, chegando a ponto de não conseguir ler mais nada impresso e a escrever em caligrafia exageradamente grande. Segundo O’Brien (2017), ele usava espessos gizes de cera coloridos para escrever e ainda contava com a ajuda de três lupas. Ellmann (1982, p. 412) relata que a primeira crise de glaucoma foi em 1917 quando Joyce ainda escrevia *Ulisses* e daí em diante o problema só se agravou. No entanto, não foi o suficiente para impedir que ele seguisse em frente.

Nenhum oftalmologista poderia definitivamente impedi-lo. Através dos olhos embaçados ele adivinhava o que escrevera no papel, e com uma paixão obstinada enchia as margens e o espaço entre linhas com pensamentos novos. Sua genialidade era uma armadilha da qual ele não desejava se livrar, e sua vida parecia ser removida de dentro de si, de modo que Henri Michaux e outros que o conheceram achavam que ele era o mais resistente, desconectado da humanidade, dos homens. Joyce, que sabia que estava escrevendo sobre nada além do homem, estava muito incomodado para tentar corrigir essa impressão.²⁶ (ELLMANN, 1982, p. 574)

²⁵ [...] to keep the critics busy for the next three hundred years.

²⁶ No ophthalmologists could seriously impede him. Through bleary eyes he guessed at what he had written on paper, and with obstinate passion filled the margins and the space between lines with fresh thoughts. His

Joyce incorporou detalhes do próprio sofrimento com o glaucoma em *Finnegans Wake*. De acordo com Gordon (1986, p. 31), é possível perceber a relação nas partes que retratam a queda do pai e a vergonha de Shem. Assim como o filho de Noé, Actaeon e o Peeping Tom, Shem também foi amaldiçoado por ter presenciado uma cena proibida. No caso de Shem, sua punição foi o glaucoma. Assim, “em *Finnegans Wake* ambos Shem (‘o senhor esverdeado’ – 88.15-16) e HCE quando interpretando o acusado ao invés do acusador (‘grande e velha lagosta esverdeada’ – 249.03)”²⁷ sofrem as punições de acordo com seus pecados. A isso vale somar a etimologia da palavra glaucoma: do grego *γλαύκωμα* /gláfkoma/, derivado de *γλαυκός* /glafkós/ (verde claro), por causa da cor esverdeada que a pupila toma no decorrer do processo da doença. Assim, percebemos a associação do termo ‘greeneyed’ usado por Joyce para se referir ao glaucoma. Em seu livro *Para Ler Finnegans Wake*, Dirce Waltrick do Amarante (2009, p. 64) traz uma sinopse do capítulo 7 (169-195) do Livro I: O Livro dos Pais (3-216) retrata Shem sendo descrito por seu irmão Shaun como: “um embusteiro escandaloso e debochado, um escritor de contos pornográficos que perde prematuramente a visão e apresenta certos problemas psíquicos.” O escritor passou a usar um tapa-olho tornando-se uma de suas características marcantes. Samuel Beckett, um dos amigos mais próximo e ativo defensor de sua obra, lhe serviu de olhos muitas vezes, sendo o amanuense de Joyce enquanto escrevia os trechos que o escritor ditava. Há uma passagem divertida relatada por Ellmann (1982, p. 649) sobre um desses momentos em que Beckett estava escrevendo o ditado proferido por Joyce e alguém bateu à porta, no que prontamente Joyce disse: “Entre!”, porém Beckett não ouviu a batida e escreveu ‘entre’ como parte do texto ditado. Mais tarde, ele leu o que tinha escrito e Joyce disse: “O que é esse ‘entre’?”. Beckett respondeu: “Você ditou isso!”. Joyce refletiu por um momento e disse: “Deixe-o aí então.” Ele estava disposto a concordar com a coincidência.

genius was a trap from which he did not desire to extricate himself, and his life seemed to withdraw inside him so that Henri Michaux and others who met him then thought him the most *fermé*, disconnected from humanity, of men. Joyce, who knew he was writing about nothing but man, was in too great discomfort to attempt the correction of this impression.

²⁷ So in *Finnegans* both Shem (‘greeneyed mister’ – 88.15-16) and HCE when playing the accused rather than the accuser (‘grand old greeneyed lobster’ – 249.03) suffer accordingly for the sin [...]

Figura 6: O escritor James Joyce usando um tampão em um de seus olhos convalescidos.



Fonte: Disponível em: <https://homoliteratus.com/james-joyce-e-seus-problemas-de-visao/> Acesso em: 14/09/2018

Enquanto enfrentava os desafios para a publicação do livro, algumas pessoas foram de intensa importância durante todo esse processo. A inglesa Harriet Shaw Weaver (1876-1961), editora da revista *The Egoist* e participante ativa dos direitos das mulheres no Reino Unido, foi grande defensora dos projetos de Joyce. Uma espécie de mecenas na vida do escritor. A amizade começou muito antes de *Finnegans*, quando Weaver publicou capítulos de *Um Retrato do Artista Quando Jovem*, em 1914, dois anos antes de sua publicação. Nascia aí a

amizade entre o irlandês de formação católica e a editora comunista que renegou sua formação burguesa, porém, não sua herança familiar, com a qual ajudou a bancar a carreira do escritor, inclusive a publicação de *Ulisses* no exterior, quando as gráficas do Reino Unido se recusaram a imprimi-lo por um dos habituais motivos que citamos anteriormente: conteúdo polêmico. Mas, a ajuda vinda de Weaver não se limitou apenas à publicação e divulgação dos livros do nosso escritor irlandês. Foi muito além! Ela também o auxiliou a pôr a sua vida financeira e familiar em ordem ao oferecer-lhe anonimamente altas somas e ao dar-lhe apoio moral e psicológico. Chegou a hospedar em sua casa a filha de Joyce, Lucia (falaremos dela mais adiante), que sofria de esquizofrenia e cujo comportamento era imprevisível. Fez esse favor a Joyce sem nenhuma exigência, pois não esperava dele recompensas: desejava apenas que ele finalizasse a sua obra. Conviveram juntos até a morte do escritor cujas custas funerárias foram pagas por ela. Na verdade, *Finnegans Wake* foi o único motivo de discordância entre os dois, abalando de alguma forma a sua relação. Ela chegou a ser desfavorável ao último trabalho de Joyce. “Uma carta dela escrita no final de 1927 sugeria que ele continuava por perder seu tempo numa mera curiosidade literária.”²⁸ (ELLMANN, 1982, p. 599). Mas, ninguém conseguia tirar a ideia que tinha se incrustado na cabeça de Joyce. Sendo assim, ela acompanhou muitos momentos criativos desse trabalho. Há uma passagem entre os dois muito interessante na qual Joyce, em uma troca de correspondência com ela, a desafia para que tente decifrar o nome de sua nova obra a partir de algumas dicas.

Estou fazendo uma máquina com uma roda só. Sem raios, claro. A roda é um quadrado perfeito. Você entende o que estou dirigindo, certo? Estou muito solene a respeito disso, note bem, de modo que você não deve pensar que é uma história boba sobre a raposa e as uvas. Não, é uma roda, eu digo ao mundo. E é toda quadrada.²⁹ (apud ELLMANN, 1982, p. 597)

Segundo Ellmann, o escritor queria dizer que o livro acabava onde começava, como uma roda, que tinha quatro livros ou partes, como os quatro lados de um quadrado, e que *Finnegans Wake* continha os duplos sentidos de *wake* (funeral) e *wake* (acordar, ressurgir) bem como de *Fin* (fim) e *again* (de novo, recorrência).

Outro importante nome foi o de Sylvia Beach (1887-1962) que apoiou e acompanhou boa parte da carreira de Joyce, ainda que ela tenha amargado alguns desgostos por conta dessa

²⁸ A letter of hers written late in 1927 had suggested that he was continuing to 'waste your time on a mere curiosity of literature'.

²⁹ I am making an engine with only one wheel. No spokes of course. The wheel is a perfect square. You see what I am driving at, don't you? I am awfully solemn about it, mind you, so you must not think it is a silly story about the mooks and the grapes. No, it's a wheel, I tell the world. And it's all square.

amizade. Proprietária da livraria *Shakespeare and Company*³⁰ que publicou a primeira edição de *Ulisses* em 1922, *Pomes Penyeach* em 1927 e a coletânea de ensaios sobre o *Wake*, ainda em construção, em 1929. No entanto, sem dúvidas, a publicação inédita de *Ulisses* foi seu grande trunfo. Vários editores britânicos recusaram a obra, mas Beach acreditou na força literária e na inovação que o escritor irlandês impunha em suas páginas. Fundada em 1919, a livraria foi ponto de encontro de escritores da época. Reuniu pessoas como Ernest Hemingway, Ezra Pound, T.S. Eliot, F. Scott Fitzgerald, Gertrude Stein, Ford Madox Ford, André Gide, Paul Valery, George Antheil e Man Ray que, além de Joyce, passavam muito tempo na loja. Este chegou a apelidá-la de *Stratford-on-Odéon* numa referência à cidade natal do escritor William Shakespeare, Stratford-upon-Avon. Mas, seu maior triunfo foi, sem dúvidas, a publicação inédita de *Ulisses*.

Além de Beach, outros que também se arriscaram na publicação de excertos de *FW* foi o casal Eugene Jolas (1894-1952) e Maria McDonald (1893-1987), americanos residentes em Paris e diretores da revista experimental *transition*, cujos ares inovadores e artisticamente progressistas se estabeleceram como referência na capital francesa, especialmente entre os anglófonos desterrados. Jolas e Joyce já se conheciam, mas os laços foram estreitados a partir de Beach. Ellmann (1982, p. 588) retrata uma tarde de domingo, 12 de dezembro de 1926, na qual Joyce reuniu alguns amigos, entre eles, o casal Jolas, Elliot Paul (editor associado da *transition*) e, claro, Sylvia Beach e Adrienne Monnier para ouvi-lo ler a primeira seção de *Finnegans Wake*. “Um sorriso ocasionalmente passava por seu rosto enquanto lia. 'O que vocês acham disso? Vocês gostaram?' perguntou ansioso assim que terminou.”³¹ Podemos imaginar que a resposta não deve ter sido nada fácil. Nesse mesmo encontro, Joyce entregou a Jolas as primeiras cento e vinte páginas. “'Imagino que terei cerca de onze leitores,' disse ele, com uma espécie de humildade autoprotetora.”³² (ibid.). Todavia, Jolas tinha identificado em *Finnegans* o texto principal para sua revolução da palavra. Sendo assim, o casal Jolas publicaria o livro em série na *transition*, começando com o início do livro, e incluindo de forma revisada os fragmentos publicados aleatoriamente durante os anos seguintes.

³⁰ A livraria encerrou suas atividades em 1940 devido à ocupação nazista da França. Há rumores de que a ordem de fechar teria vindo após Sylvia se recusar a vender o último exemplar de *Finnegans Wake* para um oficial alemão. Em 1951, George Whitman abriu uma livraria nas mesmas imediações com o nome de *Le Mistral* e também se tornou um ponto focal da cultura literária de Paris. Em 1958, enquanto jantava com George, Sylvia anunciou publicamente que estava dando o nome de sua loja para George. Em 1964, após sua morte, George mudou o nome da livraria para *Shakespeare and Company* em homenagem à amiga. A livraria preserva a atividade até os dias de hoje.

³¹ A smile occasionally passed over his face as he read. 'What do you think of it? Did you like it?' he asked them eagerly when he had finished.

³² 'I imagine I'll have about eleven readers,' he said, with a kind of self-protective humility.

Figura 7: Sylvia Beach e James Joyce em Paris, anos 30.



Fonte: Disponível em: <https://jjq.utulsa.edu/clever-joshua-kotin/> Acesso em: 03/09/2018.

Também foi grande apoiadora de James Joyce e esteve ao seu lado em Paris, Adrienne Monnier (1892-1955), uma mulher à frente de seu tempo. Foi uma das primeiras a ser proprietária de uma livraria, a *La maison des amis des livres*, fundada por ela mesma, fonte inspiradora de Sylvia Beach.

Figura 8: James Joyce, Sylvia Beach e Adrienne Monnier, no interior da *Shakespeare and Company*.



Fonte: Disponível em: <https://capitulodois.com/2015/05/22/a-historia-da-shakespeare-and-company-em-dois-livros/> Acesso em: 17/05/2019.

Como apoiador na revista literária *The Transatlantic Review*, Joyce contou com o editor Ford Madox Ford (1873-1939). Inicialmente, os financiadores da revista exigiram que nada escrito pelo controverso autor irlandês fosse publicado. Mas, sob a ameaça de Ford de recusar o cargo de editor, acabaram abrindo mão da proibição. Sendo assim, com doze edições mensais durante o ano de 1924, foi a primeira publicação a conter excertos do então *Work in Progress*. A publicação dos fragmentos poderia ser uma forma de atenuar a crítica para a publicação da obra completa. Contudo, o próprio Joyce não se sentiu confortável em ver sua obra sendo publicada em trechos, de forma tão fragmentada e se recusou a dar andamento ao projeto.

Após a publicação desses trechos da obra em revistas de vanguarda, a primeira publicação sobre *Finnegans Wake* foi uma coletânea com ensaios críticos de doze autores que faziam parte do círculo intelectual de Joyce: Samuel Beckett (amigo e discípulo de Joyce, na época com 23 anos), Stuart Gilbert, Eugene Jolas, Marcel Brion, Frank Budgen, Victor Lloná, Elliot Paul, Robert McAlmon, Thomas MacGreevy, John Rodker, Robert Sage e William Carlos Williams. Foi publicada, como já citei anteriormente, com o título de *Our*

Exagmination Round his Factification for Incamination of Work in Progress, em 1929. A editora *Faber and Faber*, a mesma a publicar *Finnegans Wake* na íntegra, dez anos mais tarde, foi a responsável pela publicação da coletânea. No entanto, havia uma diferença entre aquilo que o volume ofertava com o que de fato oferecia, ou seja, não se constituía em um guia para o trabalho de Joyce, todavia era uma exegese discursiva. A coleção de ensaios não entrou no enredo do livro, mas tratou de assuntos que estavam relacionados a ele, como por exemplo, as teorias de Bruno e Vico, aliás, o título do ensaio de Beckett já sugere isso, *Dante... Bruno. Vico... Joyce*. Outros temas também são presentes nos ensaios como questões relacionadas à linguagem, política, filosofia e religião. Talvez quem mais se aproxime do enredo seja Elliot Paul, cujo ensaio se intitula *Mr. Joyce's Treatment of Plot (Tratamento do Enredo do Sr. Joyce)*.

Quanto ao ensaio de Beckett, Margot Norris (2004, p. 161) nos fala que ele “fornece os antecedentes filosóficos e filológicos” do “*Work in Progress*” e “demonstra como [Dante, Bruno e Vico] modificaram ou destruíram a natureza dos ‘rótulos’, das categorias tradicionais, dos enquadramentos conceituais, das divisões e oposições convencionalmente requeridas para se obter algum sentido da história, da teologia e da linguagem”.³³ A autora também ressalta que apesar de a proposta de *Exagmination* ser a de não explicar o texto de Joyce, Beckett apresentou um esquema para as quatro partes que viriam a compor *Finnegans Wake* dez anos mais tarde, algo que só pôde ser feito porque Beckett àquela altura contou com “a aprovação de Joyce em forma de informações privilegiadas.”³⁴ (ibid., p.163).

Joyce queria que a coletânea tivesse tanto críticas positivas quanto negativas. Além dos ensaios, há duas cartas de protesto contestando os experimentos linguísticos de Joyce. Sua decisão de incluí-las no final do volume sugerem uma aceitação mais realista das dificuldades dos leitores. Uma assinada por G.V.L. Slingsby e a outra por Vladimir Dixon. Os protestos, entretanto, são cheios de humor e fazem uma homenagem indireta ao projeto de Joyce, desempenhando assim um papel importante no que parecia ser uma defesa prévia do seu livro. Tal fato despertou a desconfiança dos leitores sobre a verdadeira autoria das cartas. Slingsby era na verdade o pseudônimo de uma jornalista que fora convidada a escrever o artigo. Não revelar seu verdadeiro nome se justificava uma vez que tinha uma crítica negativa sobre o *Work in Progress*. O pseudônimo Slingsby foi escolhido a partir de um texto de Edward Lear, *The Story of the Four Little Children Who Went Round the World* ou *A História de Quatro*

³³ [...] provides philosophical and philological antecedents for ‘Work in Progress’ [...] show how each of these figures modified or destroyed the nature of the ‘pigeonholes’, the traditional categories, conceptual frames, divisions and oppositions, that are conventionally required to make sense of history, theology, and language.

³⁴ [...] Joyce’s imprimatur in the form of privileged information.

Criancinhas que Deram a Volta ao Mundo (AMARANTE, 2016, p. 27-52). Quanto a Vladimir Dixon, chegaram até a duvidar da sua existência, mesmo depois da nota de Thomas Goldwasser no *James Joyce Quartely*³⁵ (1979) revelando aos joycianos que Dixon realmente existiu. Alguns leitores atribuem essa parte de *Our Exagmination* ao próprio Joyce. Até mesmo Stuart Gilbert e Sylvia Beach acreditavam que teria sido ele mesmo o autor das cartas de protesto pelos termos muito criativos, como por exemplo, *Sr. Germs Choice* e *Shame's Voice*, dois trocadilhos com seu nome. Assim, a carta é escrita em um jogo de palavras muito próximo aos usados pelo autor irlandês em seus trabalhos. Uma coisa é fato, Vladimir Dixon existiu, foi um poeta russo que viveu na França nos anos de 1920.

Our Exagmination teve uma parcela contributiva substancial para definir por quais vieses o trabalho mais desafiador do escritor irlandês poderia ser lido e promovido. John Nash, em um artigo publicado no livro *James Joyce in Context* editado por John McCourt (2009, p. 50), faz uma análise da recepção de *Ulisses* e comenta que “com o último trabalho de Joyce, esse problema foi ainda mais exacerbado.”³⁶ Tanto o *Our Exagmination* quanto o excerto de *Anna Livia Plurabelle*, que foram publicados no mesmo ano, contribuíram para mudar a opinião crítica no que tange à legitimidade do *Work in Progress*. “Esta coleção de doze ensaios [...] foi concebida por Joyce como um meio de ‘definir a cena’ para revisores.”³⁷ (MCCOURT, 2009, p. 50). Além do envolvimento do próprio Joyce com o debate crítico de seu livro, a coletânea diz muito sobre a cronologia complicada de sua recepção, que emerge de uma história precipitada das primeiras impressões, ou seja, “é o alcance nas quais as questões de recepção – como ler e quem leria – já eram em si características não somente da escrita autorreflexiva de Joyce, mas do discurso crítico em si.”³⁸ (ibid. p. 51)

As desaprovações não foram exclusividade dos conservadores. Diante da radicalidade do texto e da aparente ‘incompreensibilidade’, o leitor era tomado pela perplexidade, mesmo que fosse alguém aberto às novidades. Há exemplos disso como, por exemplo, Ezra Pound, “A receptividade de Pound à inovação tinha seus limites, como Joyce agora sabia.”³⁹ (ELLMANN, 1982, p. 585). Ezra Pound (1885-1972) escrevia para a revista de Weaver e por um tempo chegou a elogiar e apoiar os trabalhos de Joyce, até que começou a mudar subitamente de opinião diante de *FW* e foi quem, possivelmente, fez o comentário mais ácido

³⁵ O James Joyce Quarterly (JJQ) é um periódico acadêmico revisado por pares, criado em 1963, que abrange trabalhos críticos e teóricos com foco na vida, na escrita e na recepção de James Joyce.

³⁶ With Joyce's last work this problem was even more exacerbated.

³⁷ This collection of twelve essays [...] was conceived by Joyce as a means of ‘setting the scene’ for reviewers.

³⁸ [...] is the extent to which questions of reception – how to read and who would read – were themselves already features not only of Joyce's self-reflexive writing but of the critical discourse itself.

³⁹ Pound's receptivity to innovation had, as he now knew, its limits.

chamando o material de indigesto. O escritor norte-americano começou a tecer críticas desde os capítulos finais de *Ulisses* e, quanto a *Finnegans Wake*, ao receber de Joyce o manuscrito do livro de *Shaun* para que lesse e comentasse, respondeu a ele que só lhe restava desejar sucesso, mas não sabia o que pensar. Segundo Ellmann (1982, p. 584), na mesma carta, chegou a dizer que aquele texto só valeria a pena se apresentasse uma visão divina ou a cura para a gonorreia. Segue a transcrição da carta:

15 de novembro de 1926

Querido Jim,

O manuscrito chegou esta manhã. Tudo o que posso fazer é desejar-lhe todo o sucesso possível.

Eu darei outra chance a isso, mas no momento não o farei de forma alguma. Nada, até onde eu saiba, nada menos do que uma visão divina ou uma nova cura para a gonorreia pode valer toda essa periferização circunjacente.

Sem dúvida, existem almas pacientes, que vão percorrer qualquer coisa por causa da possível piada, mas sem a menor noção se o propósito do autor é divertir ou instruir... Em resumo...

Até o momento, me diverti nos parágrafos sobre Tristão e Isolda que você leu anos atrás. Mas, além disso... E, de qualquer forma, não entendo o que isso tudo tem a ver...

etc

Seu sempre
E P⁴⁰

Até mesmo pessoas ligadas intimamente a Joyce, como sua companheira Nora, sempre fonte de suporte e companheirismo, tinha suas ressalvas quanto ao projeto: “Por que você não escreve livros sensatos que as pessoas possam entender?”⁴¹ (ibid., p. 590); e seu irmão Stanislau, que também era escritor. De acordo com Ellmann (ibid. 577), Stanislau escreveu para Joyce em agosto de 1924 para comentar sobre o excerto da obra que tinha lido e considerou que não teria terminado nem sequer um parágrafo se o escritor não fosse seu

40

Nov. 15, 1926

Dear Jim:

Ms. arrived this A.M. All I can do is to wish you every possible success.

I will have another go at it, but up to present I make nothing of it whatever. Nothing so far as I make out, nothing short of divine vision or a new cure for the clapp can possibly be worth all the circumambient peripherization.

Doubtless there are patient souls, who will wade through anything for the sake of the possible joke but . . . having no inkling whether the purpose of the author is to amuse or to instruct in somma. . . .

Up to the present I have found diversion in the Tristan and Iseult paragraphs that you read years ago . . . mais apart ga. . . . And in any case I dont see what which has to do with where. . . .

undsoweiter

Yrs ever

E P

⁴¹ 'Why don't you write sensible books that people can understand?'

irmão. E acrescentou: “Mas! É indescritivelmente cansativo.”⁴² Embora, a maior parte do conteúdo da carta tenha sido desfavorável ao novo projeto de Joyce, Stanislaw admitiu que não tivesse dúvidas acerca dos planos do irmão para com o livro, tratava-se de um grande livro de novo, como em *Ulisses*. Ele finaliza a carta dizendo que não que pessoas muito mais competentes tivessem pontos de vista diferentes do dele. Foram diversas as condutas, mas especialmente numerosas as críticas negativas, chegando a abalar emocionalmente Joyce em certos momentos.

1.2 OS DESAFIOS PÓS-PUBLICAÇÃO

Como vimos até aqui, Joyce manteve segredo sobre o título final de seu romance até sua publicação integral em 04 de maio de 1939, simultaneamente pelas editoras *Faber and Faber*, em Londres, e *Viking Press* em Nova Iorque. Foi também o ano marcado pelo início da Segunda Guerra Mundial. Joyce temia que o livro ficasse às margens por causa do conflito. Já tinha amargado essa experiência na publicação de *Retrato de um Artista Quando Jovem* que coincidiu com o início da Primeira Guerra. “Joyce disse: É melhor que se apressem. A guerra irá estourar e ninguém mais lerá meu livro.”⁴³ (ELLMANN, 1982, p. 721).

Joyce devorou as críticas de *Finnegans Wake*. De acordo com Ellmann (1982) algumas eram muito positivas dizendo que o livro exigia grande estudo e o descartavam como sendo loucura. Porém, não demorou a se aborrecer com aquelas que descreviam o livro como uma interminável piada ruim. Os críticos literários tinham um problema, se por um lado a obra era interessante pela singularidade, por outro desgostava o leitor pela falta de entendimento imediato em relação ao texto. Os problemas com a censura também não tardaram.

Robert Deming foi o editor de dois volumes publicados em 1970 com o título de *James Joyce: The Critical Heritage* (reimpressos em 1997 pela Routledge). Os volumes trazem grande parte da fortuna crítica dos trabalhos de Joyce desde 1907 até 1941. Deming (1997, vol.1, p. 29) relata que quando *Finnegans Wake* finalmente foi revelado na sua íntegra em 1939, as críticas foram muitas e de muitas maneiras, desde apologéticas até arrogantes. Algumas críticas agradaram muito a Joyce como, por exemplo, a de William Troy em junho de 1939 na *Partisan Review*, revista de literatura e política, criada em 1934, em Nova Iorque e

⁴² But! It is unspeakably wearisome.

⁴³ Joyce said: 'They had better hurry. War is going to break out, and nobody will be reading my book anymore.'

inicialmente parte da órbita política comunista. Em sua análise, Troy fala da musicalidade do livro, das influências que conduziram Joyce e especialmente de sua genialidade. Ele inicia o texto falando da perplexidade causada por *Finnegans*, mas de forma muito positiva dizendo que o impacto do livro é tanto que causa um esforço extraordinário no equilíbrio normal de nossa capacidade intelectual, ou seja, “é escrito em uma linguagem que pode facilmente criar esse estado de pânico que a mente experimenta quando, para lembrar uma frase de Proust, ela se sente passando além de suas próprias fronteiras.”⁴⁴ (DEMING, 1997, vol. 2, p. 704).

Outra crítica que também entrou no rol das favoritas foi o texto ‘*On First Looking into Finnegans Wake*’ escrito por Harry Levin e publicado na *New Directions* em 1939. Levin (apud Deming, 1997, vol. 2, p. 693-703) ressalta que através de *Wake*, Joyce cria um mundo próprio, no qual a princípio somos meramente intrusos. A única pessoa que consegue perceber claramente todas as nuances, para quem todas as implicações se revelam, e ainda, para quem as alusões “ultravioletas” brilham intensamente, é Joyce. Quando nos vemos na situação de impossibilidade de atingir as profundezas mais absolutas do livro, “e uma das mais claras intenções de Joyce era evidentemente produzir uma obra tão rica e recessiva que nunca poderia ser completamente compreensível”⁴⁵ (ibid.), podemos nos deleitar com as suas superfícies. É possível, em um livro que retém seus mistérios mais sombrios, receber pequenas recompensas que podem ser desde confidências inesperadas até lembranças deliciosas. Assim, “Apesar de sua privacidade proclamada, há algo para todos em *Finnegans Wake*. É, no termo cunhado por Joyce, um *funferal*.”⁴⁶ (ibid.).

Em outra crítica, agora feita por Padraic Colum, no *New York Times*, três dias após a publicação de *FW*, vemos que a ideia de Levin é compartilhada. Em um dos trechos de sua crítica, Colum escreveu que o leitor que tivesse lido os fragmentos da obra publicados anteriormente, como é o caso de *Anna Livia Plurabelle*, já conseguiria se familiarizar à linguagem e já teria um plano de leitura traçado para se arriscar no primeiro capítulo. “Mesmo que ele não entenda tudo que esteja em uma página qualquer, ele encontrará frases que encantam em seu frescor e beleza e que podem fazer alguém rir por meses.”⁴⁷ (DEMING, 1997, vol. 2, p. 673)

⁴⁴ [...] it is written in an idiom that can very easily create that state of panic which the mind experiences when, to recall a phrase of Proust’s, it feels itself passing beyond its own borders.

⁴⁵ [...] and one of Joyce’s clearest intentions was evidently to produce a work so rich and recessive that it could never be completely fathomed [...]

⁴⁶ In spite of its proclaimed privacy, there is something for everybody in *Finnegans Wake*. It is, in Joyce’s apt coinage, a *funferal*.

⁴⁷ Even if he does not understand all that is on anyone page he will find sentences lovely in their freshness and their beauty and sentences that one can chuckle over for months.

A maioria das resenhas sobre *Finnegans Wake* na data de sua publicação continuaram a prática de revisões anteriores do *Work in Progress*, considerando o trabalho como um marco literário, o que não era garantia de ser um marco positivo. De fato, Joyce era um autocrítico e apreciava também os comentários que não lhe eram tão favoráveis. Como por exemplo, o do revisor Harold Nicolson que escreveu no *Daily Telegraph* (jornal britânico fundado em 1855) que Joyce havia falhado ao tentar penetrar no significado dessa enorme alegoria (DEMING, 1997, vol.1, p. 28). Nicolson já tinha escrito sobre Joyce anteriormente, em uma resenha sobre *Ulisses* que foi publicada na revista britânica *Listener* no final de 1931. Ele começa o texto dizendo que há três classes de pessoas que pensam sobre Joyce. A primeira o considera um escritor de literatura imprópria. A segunda é formada por aqueles que o consideram um especialista de vasta originalidade. E por fim, uma terceira classe formada por aqueles que o consideram um profeta vestido com roupas feitas de saco e sujo de cinzas, profetizando o niilismo. Imagino que Joyce tenha se divertido muito com isso. Assim como também lhe agradou a crítica de Alfred Kazin no *New York Herald Tribune* (jornal americano criado em 1924) publicada em 21 de maio de 1939. O revisor, após descrever partes do livro e tentar organizar algumas ideias sobre o método joyciano, termina seu texto descrevendo Joyce e sua última obra da seguinte forma:

Obcecado por um vácuo sem limites e sem fim, ele se excedeu. Começamos a sentir que sua própria liberdade de dizer qualquer coisa se tornou uma compulsão para não dizer nada. Ele não está investigando nada que o homem deva saber; ele criou um mundo próprio, aquele mundo noturno em que todos os homens são senhores e todos os homens enganam, e ele se perdeu nele. Para uma extraordinária façanha de linguagem e introspecção e aprendizagem como *Finnegans Wake* é, o que podemos esperar depois disso? A denigração foi completa demais; depois desta retorcida, vociferante e cambaleante escuridão, linguagem tão convulsiva, ou seja, tão vazia, não há nada. Isso é noite e isso é dormir; e há também o dia. Visto que é sempre assustador lembrar que dormir é uma aproximação da morte.⁴⁸ (DEMING, 1997, vol.2, p. 688)

Quanto ao livro ser comparado com uma piada ruim, como disse anteriormente, isso pode ser observado na crítica de Oliver Gogarty que escreveu para o *Observer* (jornal britânico), também em maio de 39. Gogarty escreve dizendo que não há nada de novo sob o sol se tratando de *Finnegans Wake*, somente é mais exagerado. E continua, escrevendo que

⁴⁸ Obsessed by a spaceless and timeless void, he has outrun himself. We begin to feel that his very freedom to say anything has become a compulsion to say nothing. He is not speculating on anything man may possibly know; he has created a world of his own, that night world in which all men are masters and all men dupes, and he has lost his way in it. For extraordinary a feat of language and insight and learning as *Finnegans Wake* is, what may we expect to follow it? The denigration has been too complete; after this twisting, howling, stumbling murk, language so convulsed, meaning so emptied, there is nothing. This is night and this is sleep; and there is also the day. For it is always frightening to remember that sleep is na approximation of death.

“esta é a piada mais colossal da literatura depois de *Ossian*⁴⁹ do McPherson. O Sr. Joyce se vingou...”⁵⁰ ((DEMING, 1997, vol.2, p. 675)

Joyce parecia escrever na contramão no que tange às criações literárias do momento que a Irlanda, seu país de origem, estava vivenciando. E recusando-se a fazer parte do movimento literário irlandês, alguns críticos chegaram a chamá-lo de apolítico, uma vez que ele pregava que o artista deveria submeter a sua produção literária a motivações exclusivas da própria arte. Porém, vale ressaltar que, mais tarde, estudos argumentam que Joyce agiu assim por perceber falhas no movimento, e que seu ato de revolta, ou seja, sua ação política se dá através de sua obra, em especial *Finnegans Wake*. É perceptível que um dos objetivos de Joyce era destruir a língua do colonizador, tirando, assim, a ideia de superioridade da língua inglesa. John Paul Riquelme (p. xxiv), no ensaio introdutório ao livro de Fritz Senn (1984), *Joyce's Dislocutions*, ressalta como Joyce escreveu, sobretudo em *Finnegans Wake*, em uma língua percebida como estrangeira mesmo pelos leitores que têm o inglês como língua materna. A partir do momento que Joyce constrói jogos de palavras e trocadilhos com outras línguas a partir da língua inglesa, ele consegue fazer com que essa língua se mostre no mesmo patamar que outra língua qualquer.

Mesmo vivendo momentos turbulentos, Joyce sempre partiu em defesa de sua obra, dizendo que ela se tratava de um terço da vida humana, ou seja, um terço do dia que é destinado à noite. Ele defendeu a complexidade do livro como necessária à medida que nele era representado o sonho. “Ele defendeu sua técnica ou forma em termos de música, insistindo não na união das artes, embora isso pareça estar implícito, mas na importância do som e do ritmo e da indivisibilidade do significado da forma [...]”⁵¹ (ELLMANN, 1982, p. 703)

Terence White Gervais perguntou-lhe se o livro era uma mistura de literatura e música, e Joyce respondeu categoricamente: ‘Não, é música pura’. ‘Mas, não há níveis de significado a serem explorados?’ ‘Não, não’, disse Joyce, ‘é para fazer

⁴⁹ *Ossian* é o narrador e suposto autor de um ciclo de poemas épicos publicados pelo poeta escocês James Macpherson desde 1760. Macpherson afirmou ter coletado o material oralmente e oriundo de várias fontes antigas em gaélico escocês e que seu trabalho era sua tradução desse material. *Ossian* é baseado em Oisín, filho de Finn ou Fionn mac Cumhaill, forma anglicizada para Finn McCool. Os críticos contemporâneos se dividiram quanto a autenticidade da obra. No entanto, o consenso, desde então, é que Macpherson enquadrou os poemas ele mesmo, com base em antigos contos populares que ele havia coletado e sendo assim, *Ossian* é, nas palavras de Thomas Curley, "a falsificação literária mais bem sucedida da história moderna".

⁵⁰ This is the most colossal leg-pull in literature since McPherson's *Ossian*. Mr. Joyce has had his revenge....

⁵¹ He defended its technique or form in terms of music, insisting not on the union of the arts— although that seems to be implied—but on the importance of sound and rhythm, and the indivisibility of meaning from form [...]

você rir. ' Eu sou apenas um palhaço irlandês, um grande curinga do universo', disse ele a Jacques Mercanton.⁵² (ibid.)

Joyce defendeu sua linguagem tanto em termos de teoria linguística como um meio emocional em grande parte construído pela divisão e aglutinação, um livro que traçou a distorção dos sonhos e sugeriu que a história também era um *pun*.

Após a publicação de *FW*, os ensaios sobre o romance se multiplicaram. Nas quatro décadas seguintes foram publicadas guias para leitores, versões reduzidas do livro e estudos dos mais variados. Até uma versão para o cinema foi lançada em março de 1966, nos Estados Unidos, com a direção de Mary Ellen Bute, trazendo como título *Passages from James Joyce's Finnegans Wake*. Mesmo para os leitores que dedicaram parte de suas vidas a lê-lo e relê-lo, o texto não se abstém de dificuldades. Uma das primeiras publicações oferecendo uma leitura ampla e aprofundada da totalidade da obra e que se propôs a ter alguma didática em sua abordagem foi *A Skeleton Key to Finnegans Wake*, de Campbell e Robinson, em 1944. Joseph Campbell lembrou anos mais tarde: “Ninguém no mundo sabia mais do que aquilo que James Joyce sabia e que eu estava tentando descobrir!”⁵³ (LARSEN, 1991, p. 84). Ao contrário do que vimos em *Our Exagmination*, em *A Skeleton Key*, o enredo é primordial. É muito claro de se perceber a intenção de parafrasear *Finnegans* a fim de transformá-lo em uma narrativa de estrutura tradicional, fato que possivelmente seja o motivo das duras críticas que *A Skeleton Key* tem recebido pelos estudiosos de Joyce até os dias atuais. O leitor é convidado a desvendar a obra através da tentativa de outro autor. Contudo, tornou-se um modelo para um grande número de trabalhos, artigos e ensaios nos quais o enredo de *Finnegans Wake* deve ser tratado.

William York Tindall também foi um dos primeiros a publicar guias completos para a leitura da última obra joyciana, *A Reader's Guide to James Joyce* (1955) e *A Reader's Guide to Finnegans Wake* (1969). Tindall tenta tornar o processo de leitura o mais didático e facilitado possível, indicando as referências em cada capítulo de *Finnegans*. Segundo ele, seu guia intenciona ser um suplemento de estudos prévios e acompanhar a leitura de uma maneira relativamente independente, isto é, livremente. Tindall aponta que risco maior do que a suposta impossibilidade de entendimento do leitor seja a sua ingenuidade diante da existência de possibilidades. “Tudo em *Wake* tem um significado, limitado por uma estrutura ou um

⁵² Terence White Gervais, asked him if the book were a blending of literature and music, and Joyce replied flatly, 'No, it's pure music' 'But are there not levels of meaning to be explored?' 'No, no,' said Joyce, 'it's meant to make you laugh.' 'I am only an Irish clown, a great joker at the universe,' he told Jacques Mercanton.

⁵³ No one in the world knew more than what James Joyce knew of what I was trying to find out!

contexto imediato, e descobrível. [...] Nosso perigo, um descuido dos limites de Joyce, é a ingenuidade em demasia.”⁵⁴ (TINDALL, 1969, p. 22).

Outro guia mais recente, publicado em 1980, é *Annotations to Finnegans Wake* de Roland McHugh e também propõe ao leitor uma experiência com anotações e referências que tendem a facilitar o processo de leitura. John Gordon também se arriscou nesse universo e publicou em 1986 *Finnegans Wake: a Plot Summary*, com o propósito de recontar os acontecimentos do livro de Joyce e descrever o lugar e as pessoas enredadas na trama.

Antes de publicar *Annotations to Finnegans Wake*, McHugh tinha publicado *The Sigla of Finnegans Wake* (1976). Logo no primeiro parágrafo da introdução o autor adverte (1976, p.1): “É imensamente difícil de ler: na verdade, eu deveria dizer que não é nada sensato esperar que uma pessoa sem ajuda se arrisque ao Finnegans Wake.” De acordo com Freitas (2014, p. 29), toda essa tentativa de elucidar a obra nos faz pensar que as medidas esperadas podem não ter sido atingidas quando algo não se encaixa naquilo que se espera: “ou a coisa, ou o molde, isto é, a fôrma, com suas medidas limitadas e exigências de enquadramento.” Se levarmos em conta que a obra deva se encaixar em uma concepção de literatura prévia “que a antecede e normatiza as produções literárias, em uma hierarquia duvidosa, que cria uma governança de cima para baixo, do molde para a coisa”, talvez a resistência que foi criada ao Finnegans Wake seja mais facilmente compreendida.

⁵⁴ Everything in the Wake has meaning, definite, limited by a frame or immediate context, and discoverable. Our danger, a carelessness of Joyce’s limits, is too much ingenuity.

Figura 9: Em 3 de junho de 1939, uma ‘pobre alma’ teve que rever o mais novo romance de James Joyce, *Finnegans Wake* para publicar uma resenha no jornal *The Irish Times*. Vale lembrar que havia um mês somente que o livro tinha sido publicado. A matéria tinha como subtítulo: “O novo romance é ‘infinitamente emocionante em sua impenetrabilidade.’”



Fonte: Arquivo do Jornal *The Irish Times*. Disponível em: <https://www.irishtimes.com/culture/books/endlessly-exciting-in-its-impenetrability-1939-james-joyce-review-1.2495264> Acesso em: 17/05/2019.

Diante desses percursos balizados por outros autores para a leitura de *FW*, voltamos a nos enredar no aspecto da dificuldade de leitura da obra. Quanto mais aparatos há para a realização de uma determinada leitura, maior é a certeza de que estamos de frente a um texto de tamanha complexidade.

1.3 A RECEPÇÃO DE *FINNEGANS WAKE* NO BRASIL

No Brasil, a recepção de *Finnegans Wake* e sua influência no trabalho de grandes intelectuais não demoraram a chegar causando a perplexidade já companheira da obra de 628 páginas densamente escrita numa linguagem poliglota. As primeiras traduções de alguns fragmentos para a língua portuguesa, por Augusto e Haroldo de Campos, apareceram em 1957 e, um pouco mais tarde, em 1962, fizeram parte do volume intitulado pelos irmãos Campos de *Panorama do Finnegans Wake* e contribuíram para difundir ainda mais a obra do escritor irlandês. Não houve grande impacto negativo que afastasse leitores e parecesse invalidar a qualidade de *Wake*; ao contrário, a recepção foi não só positiva como encorajou certa

inspiração e aproximação da obra com as coisas que já vinham sendo feitas no Brasil desde o início da década de 60.

O português brasileiro, dentre as muitas traduções em outros idiomas, é uma das poucas línguas a apresentar uma tradução integral do texto. Conforme já citamos, isso se deve graças a Donald Schüler que em cinco volumes anotados terminou de lançar em 2003 a versão brasileira completa de *Finnegans Wake*. As notas feitas por Schüler contribuem para estimular a reflexão e até mesmo elucidar alguns pontos da linguagem críptica da história do livro. Dirce Waltrick do Amarante traduziu, em 2009, o capítulo 8 conhecido como *Anna Livia Plurabelle*, no livro *Para Ler Finnegans Wake de James Joyce* e em 2018 lançou o livro *Finnegans Wake (por um fio)*, uma tradução condensada do livro de Joyce no qual o leitor é convidado a se arriscar no labirinto que é a obra descobrindo assim seus próprios caminhos. Afonso Teixeira traduziu ao português o capítulo inicial em 2008. Outros fragmentos mais curtos tiveram suas traduções assinadas Arthur Nestrovski⁵⁵, Caetano Galindo⁵⁶ e Adriano Scandolara⁵⁷. A versão brasileira de outras duas importantes obras de Joyce, *Ulisses* e *Finn's Hotel*, também é de Galindo, em 2012 e 2014 respectivamente.

Finn's Hotel é a obra que antecede *Finnegans*. É uma coleção de dez narrativas curtas escritas em 1923. Os textos foram descobertos muito tempo depois e alguns publicados em 1963. Contudo, a coleção toda só foi publicada, postumamente, em 2013. Segundo Scandolara (2015), há uma discussão entre estudiosos sobre o que de fato seria o texto *Finn's Hotel*, conhecido como o 'livro perdido' de Joyce. Alguns dizem que seriam os primeiros fragmentos de *Finnegans Wake* e que não foram aproveitados. Entretanto, outros discordam dessa visão dizendo que é um livro à parte. Tal polêmica pode ter sido a causa de sua publicação tão tardia. No entanto, há muitas evidências do *Wake* em *Finn's Hotel*: “[...] muitos dos arquétipos e situações que surgem nele aparecem já no *Hotel*: HCE e ALP, os pais, os filhos (bem, um deles), Tristão e Isolda, os 4 evangelistas, a constituição da Irlanda, a carta, etc.” (SCANDOLARA, 2015). O título das duas obras também possuem semelhanças e *Finn* é um nome muito recorrente em *FW*. Ainda segundo Scandolara (ibid.), outra referência que não traz tanta obviedade à ligação das duas obras, mas é bastante significativa, é que:

⁵⁵ A tradução de Nestrovski foi publicada na revista americana *James Joyce Quarterly* n. 3, vol. 27 (p. 473-477) em 1990, num artigo intitulado *Mercius (de seu mesmo): Notes on a Brazilian Translation of Finnegans Wake*.

⁵⁶ Galindo traduziu para a Folha de São Paulo, em 24/11/2013, na coluna *Ilustríssima*, com o título de *Um Fragmento de Finnegans Wake*. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/11/1374886-um-fragmento-de-finnegans-wake.shtml>> Acesso em: 20/07/2019.

⁵⁷ Disponível em <<https://escamandro.wordpress.com/2014/06/16/james-joyce-finnegans-wake/>> Acesso em: 20/07/2019.

“Finn’s Hotel foi o hotel real na Irlanda onde Joyce conheceu Nora Barnacle” que viria a ser sua esposa.

É possível observar nos excertos traduzidos a diversidade de interpretações de seus tradutores, bem como a diversidade nas escolhas dos trechos. É como se cada um tomasse um caminho diferente dentro da obra. Essa condição de produzir olhares diferentes pode ser o que tenha conduzido estudiosos no mundo inteiro a buscar desvendar os enigmas de *Wake*. Schüler (1999, p.25) revela o desejo de “manter debate contínuo sobre a tradução e a reflexão da obra que revolucionou a arte narrativa do século XX”. No sonho, ou seja, enquanto sonhamos, as convenções de linguagem se perdem. Assim como outros elementos, como tempo, espaço, pessoas, etc, não são claramente estabelecidos. Joyce, na ânsia de atingir esse estado na escrita, recria a língua através de uma mescla de mais de sessenta línguas. Vale ressaltar que ele faz essa recriação no elemento mais fundamental da literatura. A partir disso, Joyce coloca o leitor como participante dessa descoberta, desse jogo de adivinhação, dessa ressignificação. O autor nos convida a fazer parte de um processo de interpretação que possivelmente se dará de maneiras muito diversas.

1.4 A TEORIA CÍCLICA DO ROMANCE

À medida que se avança na leitura e na pesquisa dessa obra, é possível que duas situações aconteçam. A primeira é o emaranhamento no qual o leitor vai se colocando. E a segunda é o contentamento cada vez que uma parte do emaranhado se desenovela, por menor que seja. Um rio de correnteza violenta vai sendo colocado no papel e como dissemos anteriormente, sem ao menos saber se, de fato, está escrito em inglês. Além do grande número de línguas e verbetes, a presença de neologismos é abundante. Algumas dessas novas palavras aparecem uma única vez. Tal fato corrobora para que se leve mais tempo decifrando os enigmas e tentando se familiarizar a eles. Se fossem ‘crimes’ recorrentes, seria mais fácil julgá-los. O leitor, o tradutor, o crítico ou o especialista precisam estar atentos a todos esses traços para, a partir daí, construir suas estratégias.

A experiência em *Finnegans* é mais extrema do que em *Ulisses*. É sempre prudente ressaltar que a isso deve ser somado que *Ulisses* é uma obra sobremaneira difícil. Mesmo Joyce tendo despendido considerável inventiva técnica ao tentar nos apresentar os elementos de seu livro dentro de uma ordem capaz de nos possibilitar uma direção, é difícil, porém, que em uma primeira leitura, se atenda às exigências de *Ulisses*. *Finnegans Wake* trata-se de um sonho (ou talvez um delírio) de Joyce. A história do mundo juntamente com vários elementos

da história nacional irlandesa surge inesperadamente durante a narrativa. É como se Joyce estivesse em uma sessão de psicanálise colocando para fora todas as suas idiossincrasias pessoais. A história de *Finnegans Wake* não é linear. Joyce reproduz em sua história do mundo a narrativa cíclica do filósofo italiano Giambattista Vico. Em sua obra máxima de filosofia, *A Ciência Nova*, Vico dividiu a história humana entre a Idade dos Deuses, a Idade dos Heróis e a Idade dos Homens, ou seja, os ciclos sociais históricos, compostos por quatro fases: teocrática (ou divina), aristocrática (ou heroica), democrática (ou humana) e caótica, que se repetem eternamente. Assim, Vico “fornece o tear filosófico em que Joyce tece sua alegoria histórica.”⁵⁸ (CAMPBELL; ROBINSON, 1947, p. 5). Vico toma como paradigma de sua narrativa o poeta grego Homero que, segundo ele, criou a base de uma civilização a partir de sua narrativa. A língua dos heróis, que veio antes da linguagem humana, é uma língua feita por símbolos. O principal, segundo Vico, que mesmo a história sendo cíclica, ou seja, com períodos gloriosos seguidos da barbárie, como Antiguidade e Idade Média, há sempre a presença da providência divina guiando os homens. Através das línguas e das religiões dos diferentes povos, e assim, podemos ter uma noção da ‘história ideal eterna’. Cada sociedade se funda por conta de uma crença, evolui para um sistema baseado em escravidão, depois para a democracia, até que inicia uma tendência à destruição mútua que a finaliza e dá espaço à origem de outra. Tindall (1959, p. 244) explica o que cada umas das eras representa de acordo com a teoria de Vico:

A era divina, peculiar para a religião e marcada por fábulas e hieróglifos, é primitiva. Este é o período de Gênesis. A idade heroica, notável por casamento, conflito e metáfora, é a idade da guerra de Tróia ou dos cavaleiros do rei Artur. A idade humana, caracterizada pelo sepultamento, democracia e linguagem abstrata, é aquela de Péricles, declinando Roma e os tempos modernos. O "*ricorso*" ou a era da confusão que anuncia a renovação é representado pelo período escuro que, após a queda de Roma, precedeu o triunfo do Cristianismo ou a nova era divina. O pai criativo, os filhos rivais e a mãe renovadora do lar de Earwicker se encaixam perfeitamente nesse padrão - ou melhor, o padrão de Vico se encaixa perfeitamente com o processo familiar de Earwicker [...]⁵⁹

A teoria de Vico é uma contribuição importante para entendermos o fluxo do livro. Sem entrar em Vico, mesmo que superficialmente, o risco de se afogar em *Wake* aumenta.

⁵⁸ provides the philosophic loom on which Joyce weaves his historical allegory.

⁵⁹ The divine age, peculiar for religion and marked by fables and hieroglyphs, is primitive. This is the period of Genesis. The heroic age, notable for marriage, conflict, and metaphor, is the age of the Trojan War or of King Arthur's knights. The human age, characterized by burial, democracy, and abstract language, is that of Pericles, declining Rome, and modern times. The "*ricorso*" or the age of confusion that heralds renewal is represented by the dark period which, after the fall of Rome, preceded the triumph of Christianity or the new divine age. The creative father, the quarreling sons, and the renovating mother of Earwicker's household fit this pattern nicely - or, rather, Vico's pattern nicely fits Earwicker's family process [...]

Muitos estudiosos de Joyce acreditam que a teoria criada por Giambattista é uma das mais importantes influências sobre a estruturação do livro, sendo que entre eles, o primeiro a tratar de *FW* e Vico foi Beckett. Podemos contemplar uma espécie de advertência no início do ensaio de Beckett (1961, p. 3) no qual ele diz:

O perigo está na limpeza das identificações. A concepção de Filosofia e Filologia a partir de uma dupla de menestres negros fora do Teatro dei Piccoli é tranquilizante, como a contemplação de um sanduíche de presunto cuidadosamente dobrado. O próprio Giambattista Vico não resistiu à atratividade de tal coincidência de gestos. [...] E agora, aqui estou eu, com meu punhado de abstrações, entre as quais notavelmente: uma montanha, a coincidência de contrários, a inevitabilidade da evolução cíclica, um sistema de Poéticas e a perspectiva de auto extensão no mundo do ‘*Work in Progress*’ do Sr. Joyce.⁶⁰

James Atherton (2009, p. 30) no livro *The Books at the Wake*, aponta que dentro das teorias de Vico está presente a concepção acerca do planejamento de Deus em relação à criação do universo. Deus teria pensado em tudo, até o último detalhe da história da humanidade, antes do início da sua criação e até mesmo a menor partícula de toda essa estrutura, por mais complexa que fosse, foi comandada pela rígida lei de Deus. Assim como Deus, parece que Joyce também estava disposto a isso e “iria ao limite extremo em seu caminho de criação e chamaria à existência algo que se aproximasse em complexidade e tão rigidamente integrado quanto o próprio universo.”⁶¹ (ibid.). Entretanto, a característica mais conhecida de Vico é a natureza cíclica da história e, conforme já apontado várias vezes, “este é o axioma básico em *Finnegans Wake* [...]”⁶² (ibid.). A estrutura circular do livro pode ser percebida em fatos onde a repetitividade acontece de novo e de novo. Por exemplo, no trecho a seguir: “Tempos milhares e retornos melhores. De novo outro mês. Ordovico ou viricordo.”⁶³ (CAMPOS, 1986, p. 63). Atherton (ibid.) corrobora na explicação desse trecho no qual ele nos diz que assim como Satanás, Adão e Parnell caíram, outros heróis também contemplaram o mesmo fim, e sendo assim, cada queda é uma repetição da história original, ou seja, de acordo com ‘odorvico’ ou ‘à ordem de Vico’.

⁶⁰ The danger is in the neatness of identifications. The conception of Philosophy and Philology as a pair of nigger minstrels out of the Teatro dei Piccoli is soothing, like the contemplation of a carefully folded ham-sandwich. Giambattista Vico himself could not resist the attractiveness of such coincidence of gesture. [...] And now, here am I, with my handful of abstractions, among which notably: a mountain, the coincidence of contraries, the inevitability of cyclic evolution, a system of Poetics, and the prospect of self-extension in the world of Mr. Joyce’s ‘*Work in Progress*’.

⁶¹ [...] would go to the uttermost extreme in his way of creation and call into existence something approaching in complexity and as rigidly integrated as the universe itself

⁶² This is a basic axiom in *Finnegans Wake* [...]

⁶³ Teems of time and happy returns. The seim anew. Ordovico or viricordo. [*FW* 215.22]

Para dar forma a sua 'piada como ela tem sido chamada'[...], ele reestudou Giambattista Vico. [...] Admirava também a divisão positiva da história humana por Vico em ciclos recorrentes, cada um desencadeado por um trovão, de eras teocráticas, aristocráticas e democráticas, seguido de um *ricorso* ou retorno. Joyce não compartilhava o interesse de Vico pelas divisões cronológicas literais da 'história ideal eterna', mas como psicológicas, ingredientes que permaneciam combinando-se e recombinando-se de maneira que pareciam estar sempre *déjà vu*. 'Uso seus ciclos como uma treliça' ele disse a *Padraic Colum* mais tarde; e escreveu a senhorita Weaver: 'Eu não prestaria muita atenção a essas teorias, além de usá-las por tudo o que elas representam, mas elas gradualmente se forçaram a mim através das circunstâncias de minha própria vida. [...]'⁶⁴ (ELLMANN, 1982, p. 554)

A partir do sonho, Joyce reproduz a história da humanidade com uma linguagem altamente complexa permeada de situações que não se encaixam, ou seja, de difícil produção de sentido, característica comum aos sonhos. Com essa base, talvez sejamos capazes de compreender as palavras que dão início ao livro comparando-se ao início do livro de Gênesis.⁶⁵ O conceito trazido a partir de Vico resulta na divisão do livro em quatro partes, que são etapas do ciclo completo que é o romance. De maneira superficial, poderíamos separar essas partes, indicando a presença do ciclo viconiano, da seguinte forma: religião, casamento, enterro e retorno. Outra característica de Vico é que Joyce perpassa a vida das personagens pela infância, maturidade e envelhecimento, sendo possível essa percepção de tais períodos na vida de cada um deles. São alguns episódios marcados por começo, auge e fim ou queda, já mencionado anteriormente.

Muta: Assim que quando tivermos adquirido a unificação passaremos à diversidade e quando tivermos passado à diversidade teremos adquirido o instinto do combate e quando adquirido o instinto do combate passaremos ao espírito da pacificação?
Juva: Pela luz da celeste que diascende a nós do alto. (SCHÜLER, 2003, p. 485)⁶⁶

As quatro partes ou livros não foram intitulados por Joyce, somente enumerados de I a IV. De acordo com Campos (1986, p. 79), Campbell e Robinson foram os responsáveis por criar nomes a esses livros, levando em conta as quatro idades do *Corso-Ricorso* de Vico

⁶⁴ To give form to his 'storiella as she is syung' [...], he restudied Giambattista Vico. [...] He admired also Vico's positive division of human history into recurring cycles, each set off by a thunderclap, of theocratic, aristocratic, and democratic ages, followed by a *ricorso* or return. Joyce did not share Vico's interest in these as literal chronological divisions of 'eternal ideal history,' but as psychological ones, ingredients which kept combining and recombining in ways which seemed always to be *déjà vu*. 'I use his cycles as a trellis,' he told Padraic Colum later; he wrote Miss Weaver, 'I would not pay overmuch attention to these theories, beyond using them for all they are worth, but they have gradually forced themselves on me through circumstances of my own life. [...].'

⁶⁵ Gênesis 1:1: "No princípio, criou Deus os céus e a terra."

⁶⁶ *Muta*: So that when we shall have acquired unification we shall pass on to diversity and when we shall have passed on to diversity we shall have acquired the instinct to combat and when we shall have acquired the instinct to combat we shall pass back to the spirit of appeasement?

Juva: By the light of the bright reason which daysends to us from the high. [FW 610.23]

citados no parágrafo anterior. Os autores de *A Skeleton Key to Finnegans Wake* também nomearam os 16 capítulos que compõe os quatro livros, gerando assim uma espécie de sinopse. Os nomes atribuídos aos capítulos foram adaptados a partir de frases retiradas do texto:

LIVRO I: O LIVRO DOS PAIS (3-216)	
Cap. 1	A Queda de Finnegan (3-29)
Cap. 2	HCE – Seu Apelido e Reputação (30-47)
Cap. 3	HCE – Seu Julgamento e Prisão (48-74)
Cap. 4	HCE – Sua Libertação e Ressurreição (75-103)
Cap. 5	O Manifesto de ALP (104-125)
Cap. 6	Enigmas – Os Personagens do Manifesto (126-168)
Cap. 7	Shem, o Escriba (169-195)
Cap. 8	As Lavadeiras no Vau (196-216)
LIVRO II: O LIVRO DOS FILHOS (219-399)	
Cap. 1	A Hora das Crianças (219-259)
Cap. 2	O Período do Estudo – Triv e Quad (260-308)
Cap. 3	A Taverna em Festa (309-382)
Cap. 4	Navio-noiva e Gaivotas (383-399)
LIVRO III: O LIVRO DO POVO (403-590)	
Cap. 1	Shaun diante do Povo (403-590)
Cap. 2	Jaun diante da Academia de St. Bride (429-473)
Cap. 3	Yawn sob Inquérito (474-554)
Cap. 4	HCE e ALP – Seu Leito de Julgamento (555-590)
LIVRO IV: RICORSO (593-628)	

Vizioli (1991, p. 101) aponta a influência de outros dois conceitos de história que complementam o de Vico: o de Giordano Bruno, que vê a história como uma sequência de conflitos e conciliações de opostos; o de Edgar Qninet, tradutor de Vico para o francês, que interpreta a história como um fluxo contínuo de forma circular. Em relação ao primeiro, o filósofo e teólogo Giordano Bruno (1548-1600) que nasceu em Nola, é mencionado em *Finnegans Wake* como "nolano" (*Nolan*), com muitas variações: Padre Dom Bruno, Bruno Now/an, Bronesberrow in nolandsland, B. Rohan ... N.Onlan, etc. Esse pensamento de uma construção formal dual era buscado por Joyce e o teria levado a se inspirar na teoria da coincidência dos opostos de Bruno. Tal teoria pode ser contemplada no seu livro *Cause, Principle and Unit*. (2004). Forma e matéria estão intimamente unidas e constituem a unidade (o 'uno'). Para Bruno (2004, p. 100): "os contrários estão relacionados a um mesmo

substrato, assim como são apreendidos pelo mesmo sentido”.⁶⁷ Bruno defende a infinitude do universo, um movimento constante que se transforma continuamente, do inferior ao superior e vice-versa formando assim um conjunto dinâmico. Dessa forma, “se você quer falar de parte do infinito, você é obrigado a chamar aquilo de infinito também; se é infinito, coincide em um mesmo ser com o todo: assim, o universo é um, infinito e indivisível”.⁶⁸ (BRUNO, 2004, p. 88) Para o filósofo, assim como o universo, Deus também é infinito, sendo-lhe imanente e transcendente ao mesmo tempo. Imanência é um conceito filosófico e metafísico que designa o caráter daquilo que tem em si o próprio princípio e fim. Atherton (2009, p. 36) reitera que Bruno acreditava na coincidência de contrários, a qual é usada em *Finnegans Wake* onde repentinamente duas pessoas podem se tornar “uma e a mesma pessoa”⁶⁹ [FW 354.8] porque são “iguais de opostos [...] e polarizados pela reunião através da sínfise de suas antipatias.”⁷⁰ [FW 92.8]. Atherton (ibid.) cita Bruno em seu *On the Infinite Universe and Worlds* no qual o filósofo afirma que o atual e o possível não são diferentes na eternidade. A partir disso, Joyce faz a suposição de que acontecimentos e personagens narrados na história e na literatura tenham igual validade. Em *Wake* há a premissa de que cada palavra reflète a estrutura toda do livro e isso também estaria embasado em Bruno que sustentou a ideia de que cada coisa continha o todo. “Com isso, ele parece ter significado que o universo é constituído de entidades separadas, cada uma delas constituindo um simulacro do universo.”⁷¹ (ATHERTON, 2009, p. 36). Segundo Bruno, havia um número infinito de entidades variando entre menos e mais importantes, chegando ao máximo que era Deus. Assim, cada entidade, exceto a última, estava em constante mudança, tanto em grau de importância entre a maior e a menor como também a troca de identidades. “Isso sugere o comportamento de caracteres e palavras no *Wake*, onde cada parte tende a mudar sua identidade o tempo todo.”⁷² (ibid.)

1.5 A (DES) ESTRUTURA DA OBRA

Samuel Beckett (1906-1989) e James Joyce apesar de conterrâneos se conheceram somente em Paris, no exílio da terra-mãe. Todas as vezes que Beckett estava na cidade

⁶⁷ [...] the contraries are related to one and the same substratum, just as they are apprehended by the same sense.

⁶⁸ If you wish to speak of part of the infinite, you are obliged to call that infinite as well; if it is infinite, it coincides in one and the same being with the whole: therefore, the universe is one, infinite, indivisible.

⁶⁹ [...] now one and the same person [...]

⁷⁰ equals of opposites [...]

⁷¹ By this he seems to have meant that the universe is made up of separate entities each constituting a simulacrum of the universe.

⁷² This suggests the behavior of characters and words in the *Wake* where every part tends to change its identity all the time.

visitava o amigo pelo qual tinha, certamente, grande apreço. Acompanhou boa parte do processo de criação de *Finnegans Wake*, especialmente na ajuda que deu a Joyce por causa de seus problemas de visão. Assim, Beckett estava tão próximo desse texto quanto o próprio autor, o que lhe colocava na posição de uma espécie de leitor ideal. Suas observações sobre o livro são brilhantes. “Samuel Beckett observou que, para Joyce, a realidade era um paradigma, uma ilustração de uma regra possivelmente instável.”⁷³ (ELLMANN, 1982, p. 551). Beckett foi um dos primeiros a perceber que a incompreensão mais comum se produz antes mesmo da leitura ser iniciada, isto é, ainda ali, nas expectativas perante o livro. Como vimos anteriormente, Beckett foi responsável por escrever o primeiro ensaio de *Our Exagmination*, no qual define algumas coisas sobre *Finnegans*: “Sua escrita não é *sobre* alguma coisa; é *a coisa em si*. [...] Quando o sentido é adormecido, as palavras vão dormir. [...] Quando o sentido é dançar, as palavras dançam.”⁷⁴ (BECKETT et al., 1961, p. 10). Ou ainda: “A língua está bêbada. As muitas palavras estão cambaleantes e efervescentes.”⁷⁵ (ibid.). Imbuído nessa efervescência, Richard Ellmann (1982, p. 3) abre a biografia acerca do escritor irlandês com a frase: “Ainda estamos aprendendo a ser contemporâneos de Joyce”⁷⁶, e mesmo com 80 anos transcorridos da publicação de *Wake* parece que realmente esse ainda é um comentário válido. Joyce continua sendo um contemporâneo cuja assimilação completa ainda não nos pertence. Refiro-me a publicação de *Wake* por ser a última, mas sem dúvida, toda a obra de Joyce faz parte deste contexto de aprendizagem citado por Ellmann. De fato, Joyce não foi um escritor numeroso. Não é a quantidade de publicações que faz dele um escritor extraordinário, porém a intensidade de sua obra é o que impressiona. Entre as obras publicadas, temos: *Música de Câmara* (1907) é um livro de poemas; *Dublinenses* (1917) é um livro de contos; *Retrato do Artista Quando Jovem* (1916); *Exilados* (1918) que é a única peça escrita por Joyce; *Ulisses* (1922); *Pomas, um Tostão Cada* (1927) traz uma coletânea de poemas; e *Finnegans Wake* (1939). Ainda podemos citar três obras que foram publicadas postumamente: *Stephen Herói* (1944); *Giacomo Joyce* (1968); e *Finn’s Hotel* (2013). Sendo que a crítica acaba sempre por apontar o *Retrato*, *Ulisses* e *Finnegans* como as mais importantes obras na vida do escritor, certamente pelo grau de complexidade que só aumenta entre um livro e outro.

⁷³ Samuel Beckett has remarked that to Joyce reality was a paradigm, an illustration of a possibly unstatable rule.

⁷⁴ His writing is not *about* something; it *is that something itself*. [...] When the sense is sleep, the words go to sleep. [...] When the sense is dancing, the words dance.

⁷⁵ The language is drunk. The very words are tilted and effervescent.

⁷⁶ We are still learning to be James Joyce’s contemporaries [...]

Mergulhando na história de *Finnegans* e na sua estrutura, há de se falar do sonho. Abrindo um parêntese na questão da (des) estrutura, vale citar o que David Hayman (1936, p. 3) diz: “Embora tenha sido frequentemente descrito como um trabalho de destruição, *Finnegans Wake*, de James Joyce, foi concebido como uma reconstrução triunfante.”⁷⁷ Essa afirmação vem de Hayman após uma pesquisa nos manuscritos de *Finnegans*, o que lhe possibilitou perceber a mente do escritor em estado de fluxo. “Tal processo, a confusão e a harmonização, a sequência e a produção literária, a escolha e o descarte, foi necessário por um tempo, implicando em inúmeras revisões”⁷⁸ (ibid.) que o levaram à natureza do ato criativo, revelando o plano básico de cada passagem e mostrando, a partir de uma comparação dos manuscritos com a obra publicada, como conceitos simples se ramificaram. Cada método e abordagem que Joyce adotava dentro de sua mente única, a maneira como perseguia seus objetivos, e principalmente a lógica por trás da forma do livro e os estágios através dos quais essa forma passou.

Fechando parênteses então, e retomando a questão do sonho, John Gordon (1986, p.6) traz alguns exemplos de obras da literatura do sonho e seus análogos em outras artes, criando assim um paralelo através da premissa essencial de *Wake* e dessas obras. Como exemplo Gordon cita: *L'enfant et les sortilèges* (1917-1925), ópera de Maurice Ravel; *L'âge d'or* (1930), filme francês dirigido por Luis Buñuel e escrito por Salvador Dalí; *Metropolis* (1927), filme de ficção científica dirigido por Fritz Lang, um dos expoentes do expressionismo alemão; *Dumbo* (1941), filme produzido pela Disney; e *Where the Wild Things Are* (1963) é um livro ilustrado infantil do escritor americano Maurice Sendak. Todas essas obras têm como ponto em comum o fato de estarem sobre influência da noite, ou da intoxicação, ou da imaginação, e em todas elas as imagens familiares se transformam em símbolos gerados da interação dos seus ‘eus’ físicos e das memórias e convenções conectadas a eles, e acrescentando a isso a condição do observador. Gordon ainda vai pontuar que as mutações em *Wake* são mais elaboradas do que nos exemplos elencados por causa de sua capacidade de voltar à realidade, de tomar as rédeas do texto e de fazer desta história a sua história. “O fenômeno em si começa como algo familiar na literatura, essencialmente idêntico na origem e na prática comum” e a isso podemos dar o nome de ‘discurso experiente’, ‘estilo indireto livre’, ou ‘monólogo narrado’, “de deixar que a língua de uma dada personagem ou assuma o controle ou influencie o estilo do narrador pelo tempo que aquela personagem for o centro da

⁷⁷ Although it has often been described as a work of destruction, James Joyce's *Finnegans Wake* was designed as a triumphant reconstruction.

⁷⁸ Such a process, the mixing and the blending, the ordering and composing, the choosing and discarding, was necessary a length one entailing numberless revisions [...]

atenção.”⁷⁹ (GORDON, 1986, p. 6-7). Na obra de Joyce, podemos contemplar essa prática através de personagens que são elas mesmas os leitores, e a sua linguagem é infectada por algo que recentemente tenham visto ou ouvido.

Tindall (1969, p. 18) aponta para o problema de que se *Finnegans Wake* é a retratação de um sonho, há de se ter um sonhador. Joyce não deixa explícito quem seja. Segundo Ellmann (1982, p. 544), Joyce disse uma vez a um amigo que havia concebido seu livro como o sonho do velho Finn (lendário herói irlandês Finn MacCumhal) “descansando em paz às margens do rio Liffey e contemplando a história da Irlanda e do mundo – passado e futuro – a fluir em sua mente como destroços no rio da vida.”⁸⁰ Ainda de acordo com Ellmann, talvez essa tenha sido a forma de indicar que não era o sonho de nenhuma das personagens mais óbvias do livro. Contudo, há uma suposição de que se trate de Humphrey Chimpden Earwicker. Assim, “se Earwicker, mais do que um simples publicano de Dublin, é todo mundo em todos os lugares, ele pode ser o grande “Sommboddy” que procuramos. O *Wake*, então, seria o sonho de Todo homem [...]”⁸¹ (TINDALL, 1969, p. 19)

“Primeiro de tudo, há sempre, em Joyce, que se dar conta do paradoxo biográfico. Nenhum outro romancista parece ter sido tão dado a pilhar sua própria vida para compor seus livros [...]” (GALINDO, 2006, p. 18). Em *Retrato do Artista quando Jovem* (1916), livro de Joyce que precedeu *Ulisses*, a percepção de que a obra e a vida de Joyce se entrelaçam o tempo todo é muito visível, em especial o desenvolvimento da personagem principal, o alter ego Stephen Dedalus. Tanto Joyce quanto Dedalus queriam voar. Ambos sentiam-se presos em uma Irlanda que já não era mais capaz de suprir seus anseios. Seamus Deane faz a introdução e notas em uma das mais recentes edições do *Retrato do Artista* e nos diz: “Mas ele não foge *de* sua Irlanda: ele foge *com* ela. Ele a traz para o novo mundo.”⁸² (JOYCE, 2003, p. xxix). Deane não se referia somente a Dedalus, mas a Joyce também. Em um dos momentos do livro, Stephen explica para Davin, um nacionalista que: “Quando a alma de um homem nasce neste país, há redes arremessadas sobre ele para impedi-lo de voar. Você fala comigo de nacionalidade, idioma, religião. Eu tentarei voar por essas redes.”⁸³ (ibid., p. 220).

⁷⁹ The phenomenon itself begins as a familiar one in literature, essentially identical in origin with the common practice [...] of letting a given character's idiom either take over or influence the narrator's style for as long as that character is the centre of attention.

⁸⁰ [...] lying in death beside the river Liffey and watching the history of Ireland and the world—past and future—flow through his mind like flotsam on the river of life.

⁸¹ But if Earwicker, more than a simple publican of Dublin, is everybody everywhere at all times, he could be the great “Sommboddy” we are after. The *Wake*, then would be the dream of Everyman [...].

⁸² But he does not escape *from* his Ireland: he escapes *with* it. He brings it into another world.

⁸³ When the soul of a man is born in this country there are nets flung at it to hold it back from flight. You talk to me of nationality, language, religion. I shall try to fly by those nets.

O livro é sobre esse voo, que está associado à personagem da mitologia grega conhecida como Dédalo, o fabricante de asas, o artista que escapou da ilha encarcerada de Creta construindo asas de cera para ele e seu filho Ícaro. Através desta referência a Dédalo ou Daedalus, Joyce obviamente pretendia sugerir que ele se imaginou como tal. “[...] um sonho de sua juventude era ser um pássaro, tanto pelo seu canto quanto pelo seu voo [...]”⁸⁴ (ELLMANN, 1982, p. 165). E essa não é a única semelhança entre Dedalus e Joyce. Há muitos outros pontos da vida de Joyce que são praticamente recontados através de Dedalus. Em *Ulisses*, “a consciência que domina o início do livro é a de Stephen Dedalus” (ibid., p. 35), e, assim, novamente estaremos na difícil situação de diferenciar o que é Joyce e o que é a personagem.

De acordo com o professor Caetano Galindo (2006, p. 332) há evidências que *Ulisses* era parte do processo que levaria Joyce a culminar no *Finnegans Wake*, levando Galindo a chamar *FW* de o “irmão notívago do *Ulysses*”. (ibid., 266). De fato, à medida que vemos a noite cair em *Ulisses*, vamos percebendo as características noturnas que irão ocupar todas as páginas de *Finnegans*, exceto o monólogo final que é o início do dia ressurgindo novamente.

Quase tudo na ficção de Joyce, das experiências infantis de *Dublinenses*, passando pelos anos escolares do *Retrato* e chegando ao artista pretencioso e ao pai de família do *Ulysses* e ao complicado psiquismo de uma família que também inclui um escritor em *Finnegans Wake*, de alguma forma (por vezes mesmo nos mais miúdos detalhes) provém de sua própria experiência, é reelaborado de algo vivido ou sentido por ele. (ibid., p. 305)

Desde sua juventude em Dublin, Joyce espreitava os fenômenos oníricos. Em um interesse pré-freudiano – Freud publicou *A Interpretação dos Sonhos* em 1899 – ele estava atrás das revelações que os sonhos traziam e não da explicação científica provinda deles. Muito possivelmente, essa era a explicação para negar que tivesse algum interesse ou recebesse alguma influência das teorias de Freud. Ellmann (1982, p. 546) reitera a curiosidade de Joyce pelo sonho desde muito cedo, “apesar de seu desgosto por Freud”.⁸⁵ Gostava de interpretar os seus próprios sonhos e os dos outros também. Ellmann (ibid.) conta que Joyce disse certa vez que seu novo livro seria “para se adequar à estética do sonho, onde as formas se prolongam e se multiplicam, onde as visões passam do trivial ao apocalíptico, onde o cérebro usa as raízes dos vocábulos para fazer outra deles os quais serão capazes de nomear seus fantasmas, suas alegorias, suas alusões.” Por vezes, surpreendeu os amigos com

⁸⁴ [...] a dream of his youth was to be a bird, both in its song and in its flight [...]

⁸⁵ [...] in spite of his distaste for Freud [...]

explicações muito pontuais sobre o assunto. “Você sabia que quando sonhamos estamos lendo? Penso que realmente falamos em nossos sonhos.”⁸⁶ (ibid.). A isso, a explicação encontrada por Joyce é que lemos de forma mais lenta do que falamos “por isso nosso sonho inventa uma razão para a lentidão.”⁸⁷ (ibid.). Outra explicação tratava dos sons. Joyce dizia que os sentidos ficavam inativos, porém a audição não. Era como se ela ficasse em um estado de *stand by*, podendo ser ativada a qualquer ruído. “Assim, qualquer som que chega aos nossos ouvidos durante o sono é transformado em sonho.”⁸⁸ (ibid.).

Adaline Glasheen, através da publicação de *Um Censo de Finnegans Wake* e de duas edições adicionais, foi responsável por um estudo muito significativo sobre *Wake*. De acordo com Glasheen (1963, p. ix), talvez o problema seja o fato das pessoas sempre ouvirem falar que *Finnegans Wake* é um sonho e a partir disso apenas conotarem Freud. “Joyce usa Freud em *Finnegans Wake*, assim como ele usa *The Golden Bough* e *Ossian* e *Poverty* de Rowntree [...]”⁸⁹ E a autora ainda enfatiza que *Wake* não “é uma exploração da subconsciência individual de Humphrey Chimpden Earwicker ou de James Joyce.”⁹⁰ Ela ainda vai salientar que em *Finnegans Wake*, assim como em *The Pilgrim's Progress*⁹¹ ou *Piers Plowman*⁹², o sonho é um dispositivo para a suspensão da descrença que, por sua vez, refere-se à vontade de um leitor de aceitar como verdadeiras as premissas de um trabalho de ficção, mesmo que elas sejam fantásticas, impossíveis ou contraditórias. As obscuridades do livro não devem ser menosprezadas pelos comentários que se vê a respeito de que os sonhos têm uma lógica própria. “É provável que sim, mas a lógica do *Finnegans Wake* é a lógica do humor agudo, vigilante e verbal. [...] É difícil de ler porque sua relevância é muito rica.”⁹³ (GLASHEEN, 1963, p. ix). Glasheen (ibid., p.xxxix) também destaca que mesmo sendo um sonho, *Finnegans Wake* não é um livro somente da noite, ou seja, conforme suas palavras, “não mais

⁸⁶ Do you know that when we dream we are reading, I think it's really that we are talking in our sleep.

⁸⁷ [...] so our dream invents a reason for the slowness.

⁸⁸ So any sound that comes to our ears during sleep is turned into a dream.

⁸⁹ Joyce uses Freud in *Finnegans Wake*, just as he uses *The Golden Bough* and *Ossian* and Rowntree's *Poverty* [...]

⁹⁰ [...] is not an exploration of the individual subconsciousness of Humphrey Chimpden Earwicker or of James Joyce.

⁹¹ *The Pilgrim's Progress* é uma alegoria cristã de 1678, escrita por John Bunyan. É considerado um dos trabalhos mais significativos da literatura religiosa inglesa. O livro inteiro é apresentado como uma sequência de sonho narrada por um narrador onisciente.

⁹² *Piers Plowman* (1370-90) é um poema narrativo alegórico do inglês médio de William Langland. O poema, uma mistura de alegoria teológica e sátira social, refere-se à busca do narrador / sonhador pela verdadeira vida cristã no contexto do catolicismo medieval. Essa jornada se passa dentro de uma série de visões oníricas.

⁹³ Likely they do have, but the logic of *Finnegans Wake* is the logic of sharp, waking, verbal wit. [...] It is hard to read because its relevance is all too rich.

noturno do que o *Ulisses*.”⁹⁴ A isso a autora acrescenta que no Livro I a maioria dos acontecimentos ocorre durante o dia e que a noite só cairá no final do capítulo de *Anna Livia*. No Livro II, o tempo a ser percorrido vai aproximadamente das 8 às 12 da noite. Sendo assim, o Livro III se inicia à meia noite e perdura até às 6 da manhã, momento no qual se inicia o Livro IV e o com ele o ressurgimento do dia.

Vimos que para Tindall (1969, p. 3): “*Finnegans Wake* é sobre qualquer pessoa, em qualquer lugar, em qualquer tempo [...]”⁹⁵. Considerando como baliza essa perspectiva do um representado no todo e do todo representado no um vão surgindo algumas possibilidades de atribuir nomes. Assim, “no presente ou por aí, no paradeiro de qualquer um em especial – ou alguém – fica Chapelizod na margem ocidental de Dublin, no rio Liffey.”⁹⁶ (ibid.). Esse alguém é representado por um homem de meia idade, dono de uma taverna, cujo nome é Humphrey Chimpden Earwicker. Tindall (ibid.) cita vários de seus apelidos: Adão, Cristo, César, Genghis Khan, Cromwell, Wellington, Guinness, Finnegan, e “Ogelthorpe ou algum outro ginkus”. [FW 81.21]. Em Dublin, sua identidade será confundida com a da montanha de Howth, o monumento de Wellington e o forte Magazine no Phoenix Park. Inclusive, o Phoenix Park, é uma reminiscência do Jardim do Éden em *Wake*. Ele é “como a fênix também [...] exceto que a ave é singular e H.C.E. é plural. De suas cinzas e dos destroços de suas batalhas crescem crianças, cidades e livros.”⁹⁷ (ibid., p.3-4). Margot Norris nos dirá que “HCE é a terra de Dublin”.⁹⁸ (ATTRIDGE, 2004, p. 152).

À medida que ele repousa na sua cama e sonha (e aí voltamos à dúvida anterior se seria ele mesmo quem sonha), memórias do seu dia e de sua vida toda são lembradas. As pessoas de sua família, pessoas conhecidas e aqueles que ele viu ou ouviu falar uma única vez vão surgindo em acontecimentos atemporais e trocando de personalidades. Como consequência de seus pecados e de memórias de delitos praticados, ele se identifica com Adão expulso do Jardim do Éden (Phoenix Park em Dublin), também com Caim e outros ‘malfeitores’ da história. Ele chega até a se comparar com os vikings que conquistaram a Irlanda.

⁹⁴ [...] but no more a night book than *Ulysses*.

⁹⁵ *Finnegans Wake* is about anybody, anywhere, anytime [...]

⁹⁶ At present or thereabouts the whereabouts of anybody in particular – or somebody – is Chapelizod at the western edge of Dublin on the river Liffey.

⁹⁷ Like the Phoenix too [...] except that bird is singular and H.C.E. is plural. From his ashes and the debris of his battles rise children, cities, and books.

⁹⁸ [...] HCE is the land of Dublin.

Será Nohomiah nosso lar? Sim, Mulaquias nosso canônico cã? Talvez não o cerão neste verão. Pingueponga o badalo em busca da paragem onde circunspectros com centauros estagiam. Tem em mente, filho de Hokmah, seu assunto entrou no teu bestunto, este homem é montanha e se tu não montanhas não o apanhas. Punhemos de parte a phallácia, tão púnica quanto finnica, que não foi o sober amo sobropróprio, [...] (SCHÜLER, 1999, p. 26)⁹⁹

Seu desejo masculino pela essência da mulher perfeita faz com que ele se imagine como Tristão cortejando Isolda. Assim, ele atribuiu a sua esposa Anna Livia Plurabelle, a personificação do rio Liffey bem como toda fecundidade feminina. Seus filhos Issy e os gêmeos Shaun e Shem constituem personagens importantes na obra. Joyce vai tentar contar a história dessa família de Chapelizod de uma nova forma, usando elementos que qualquer romancista poderia utilizar: “homem e mulher, nascimento, infância, noite, sono, casamento, prece, morte”, mas construindo, “muitos planos de narrativa com uma única finalidade estética.”¹⁰⁰ (JOLAS, apud GIVENS, 1948, p. 11)

As referências ao seu convívio familiar parecem indicar um interesse incestuoso do pai em sua filha Issy. Edmund Wilson em seu artigo *The Dream of H.C. Earwicker* (apud Givens, 1948, p. 321) nos dá algumas pistas de como teria surgido essa ideia do incesto. Na página 115 de *Finnegans Wake* há indicação do incesto; há uma mudança dos nomes Isobel para Iseult, assim como na página 246 aparece a expressão ‘icy-la-Belle’; a irmã dos gêmeos é apelidada de Izzy na página 431, mas é na página 556 que a identificação da filha de Earwicker é feita com Iseult. A indicação do incesto na página 115 de *FW*, como sugere Wilson, é percebida no trecho: “E, falando sobre Tiberíades e outras salacidades de incestuidade entre gerontófilos, uma palavra de alerta sobre a paixão delicada sugeria.”¹⁰¹ [FW 115.11].

O eco da canção popular que conta a história de Tim Finnegan pode ser ouvido. *FW* deve seu título e, em parte seu tema e sua motivação estrutural a balada conhecida como “*Finnegan’s Wake*”, escrita com apóstrofo que foi eliminado por Joyce ao usar a mesma expressão para nomear seu romance. Mais à frente, discutiremos o que a ausência desse sinal diacrítico representou. O enredo da canção trata de um servente de pedreiro, Tim Finnegan, que ao cair de uma escada, bate a cabeça e morre. Durante seu velório, festejado com uísque,

⁹⁹ And shall Nohomiah be our place like? Yea, Mulachy our kingable khan? We shall perhaps not so soon see. Pinck poncks that bail for seeks alicence where cumsceptres with scentaurs stay. Bear in mind, son of Hokmah, if so be you have metheg in your midness, this man is mountain and unto changeth doth one ascend. Heave we aside the fallacy, as punical as finikin, that it was not the king kingself,[...] [FW 32.01]

¹⁰⁰ [...] man and woman, birth, childhood, night, sleep, marriage, prayer, death [...] many planes of narrative with a single esthetic purpose.

¹⁰¹ And, speaking anent Tiberias and other incestuish salacities among gerontophils, a word of warning about the tenderloined passion hinted at.

hábito comum entre os irlandeses, inicia-se uma briga e, no meio da confusão, gotas dessa bebida caem sobre o defunto que, inesperadamente, retorna à vida. O enredo cíclico, elemento encontrado na obra de Joyce, conforme já tratamos aqui, faz parte da história de Tim Finnegan, através de sua morte e ressurreição.

A queda (bahabadalgharaghatakamminarronknontonnerronntuonnthunntro varrhounawnskawntoohoohoordeenturnuk!) de um exvenerável negociante é recontada cedo na cama e logo na fama por os recantores da cristã idade. A grande queda do ovalto do muro acarretou em tão pouco lapso o pftjschute de Finnegan [...] (CAMPOS, 1986. p. 35)¹⁰²

O protagonista Humphrey Chimpden Earwicker aparece também no romance sob outros nomes como, por exemplo, Here Comes Everybody ou Haveth Childers Everywhere, ou ainda como nos aponta Attridge (2004, p. 151) incorporado em frases que contribuem para a nossa compreensão do seu lugar, trabalho, funções familiares, e assim por diante. Todas as formações se dão a partir das letras HCE. A tradução das frases se deu de forma literal e são de minha autoria. Seguem os exemplos: Howth Castleand Environs [FW 3.03] (Castelo Howth e arredores), hod, cement, and edifices [FW 4.26] (carregador de tijolos, cimento e construções), Haroun Childeric Eggeberth [FW 4.32] (Harun al-Rashid Egbert – mistura entre o nome de um califa e de um rei saxão), happinest childher everwere [FW 11.15] (crianças felizes em todo lugar), homerigh, castle, and earthenhouse [FW 21.13] (homérico, castelo, e casa de barro), Humme the Cheapner, Esc [FW 29.18] (Humme o mais barato escudeiro).

É a história de um sonhador, ou vários sonhadores, e um sonho. De acordo com Burgess (1968, p.264):

[...] parece haver muita literatura de sonhos na história - o sonho era um tema literário popular na Idade Média, por exemplo, dois dos livros mais adorados do mundo, *Pilgrim's Progress* e o díptico *Alice*, recontam sonhos - mas geralmente há muito pouco do verdadeiro sonho neles. O livro de Bunyan é uma alegoria do despertar, assim como *The Pearl* ou *The Vision of Piers Ploughman*. Ingredientes de sonho genuíno, antes de *Finnegans Wake*, só podem ser encontrados em *Alice*, o grande discurso de Clarence em *Richard III*, Kafka (embora ele apresente menos sonhos do que alucinações doentes), Dostoiévski e a Bíblia. Joyce é o único autor que tentou, em uma obra de literatura em oposição a um trabalho de ciência, demonstrar como é um sonho sem fazer concessões a quem aceita um sonho como um recurso literário, um intervalo entre os estados de vigília, ou um pouco de fantasia fantástica, mas não como toda a essência de um trabalho de proporções épicas.¹⁰³

¹⁰² The fall (bababadalgharaghtakamminarronknontonnerronntuonnthunntrovarrhounawnskawntoohoohoordeenturnuk!) of a once wallstrait oldparr is retaled early in bed and later on life down through all christian minstrelsy. The great fall of the offwall entailed at such short notice the pftjschute of Finnegan [...] [FW 3.15]

¹⁰³ [...] seems to be a great deal of dream-literature in existence the dream was a popular literary convention in the Middle Ages, for instance, two of the world's best-loved books, *Pilgrim's Progress* and the *Alice* diptych,

Quando nos perguntamos sobre qual assunto é tratado em *Finnegans Wake*, uma resposta possível talvez seja que *FW* trata da linguagem. Joyce discute o papel dela na família, sociedade, história e arte. A linguagem além de ser o principal meio pelo qual essas instituições são codificadas, moldadas e perpetuadas, é também uma instituição em si. Joyce explora a natureza dessa instituição, investigando suas limitações e potencialidades. Eugene Jolas escreveu em *Our Exagmination*: “O verdadeiro problema metafísico hoje é a palavra. [...] O novo artista da palavra reconheceu a autonomia da linguagem e, consciente da corrente do século XX em direção à universalidade, tenta elaborar uma visão verbal que destrói o tempo e o espaço”.¹⁰⁴ (BECKETT et al. 1961, p. 40).

Centrado nas personagens do livro, podemos dizer que há uma família como centro da história. Essa família habita Chapelizod, em Dublin, capital da Irlanda, e é composta por cinco pessoas. De acordo com Norris (1974, p. 9), os indícios de que o pai seria a pessoa que está sonhando pode ser respaldada pelas muitas visões masculinas retratadas na obra. Segundo Bishop (1993), a natureza de alguns elementos repetidos nos permite saber algumas características sobre a vida diurna desse homem, como, por exemplo, sua profissão de taverneiro e, também, indícios de uma personalidade nada comum: “O que aparece na verificação dos detalhes é a percepção de alguém tão pouco singular quanto Leopold Bloom.”¹⁰⁵ (BISHOP, 1986, p. 135). Bloom é a personagem principal de *Ulisses*, ao lado de Stephen Dedalus e Molly.

Há um crime sendo investigado, nunca dado de forma definitiva, mas recorrente em uma infinidade de versões. O pai é acusado desse crime que parece ser uma espécie de crime sexual contra duas garotas, que teria se passado no Phoenix Park, em Dublin, e por ser em local público esse crime envolveria voyeurismo. Talvez, ele as tenha observado fazendo xixi atrás das árvores e excitado com a cena, tenha exibido seu órgão sexual a elas, talvez tenha sido algo a mais. O incidente foi observado por três soldados bêbados que nunca puderam ter

recount dreams - but that there is usually very little of the true dream about it. Bunyan's book is a waking allegory, as is *The Pearl* or *The Vision of Piers Plowman*. Genuine dream-stuff is, before *Finnegans Wake*, to be found perhaps only in *Alice*, Clarence's big speech in *Richard III*, Kafka (though he presents less dream than sick hallucination), Dostoevsky, and the Bible. Joyce is the only author who has tried, in a work of literature as opposed to a work of science, to demonstrate what a dream is really like without making any concessions at all to those who will accept a dream as a literary convention, an intermission between waking states, or a bit of fanciful garnishing, but not as the whole essence of a work of epic proportions.

¹⁰⁴ The real metaphysical problem today is the word. [...] The new artist of the word has recognized the autonomy of language and, aware of the twentieth century current towards universality, attempts to hammer out a verbal vision that destroys time and space.

¹⁰⁵ What emerges from an examination of the details is the sense of someone as singularly unsingular as Leopold Bloom.

certeza do que tinham visto. Várias formas de se contar tal história aparecem à medida que são chamadas as testemunhas do ocorrido, ou seja, conforme muda a testemunha, muda a versão do fato. O incidente do parque e suas ramificações vão se desenvolvendo desde o início do livro.

Attridge (2004, p. 17) chamará nossa atenção para uma frase da primeira página do livro: “[...] were sosie sesthers wroth with twone nathandjoe.” [FW 3.11]. A ideia de ‘irmãs’ que nos remete a palavra ‘sestheres’ também ganha sentido se pensarmos em ‘Esther’. E seriam duas, ‘sosie’ ou sócias’, ao menos no nome. Ao desembaralhar ‘nathandjoe’ encontraremos Jonathan. A partir daí, chegamos a Jonathan Swift e seus dois amores, Esther Johnson (Stella) e Esther Vanhomrigh (Vanessa). A partir daí, percebemos que a história das duas garotas no parque não está tão desconectada à história de Swift, “especialmente se soubermos que foi no Moor Park que ele conheceu uma das Esthers.”¹⁰⁶ (ibid.). Campbell e Robinson (1947, p. 28) em *A Skeleton Key* comungam da mesma ideia exposta acima, contudo, acrescentam mais uma visão ao trecho citado: “‘Sosie sestheres wroth’ é também a transformação dos nomes de Susannah, Esther e Ruth, as heroínas de três contos bíblicos envolvendo amores de homens mais velhos por garotas mais jovens.”¹⁰⁷ (ibid.). Há até uma versão para o incidente do parque na qual uma das garotas seria sua filha, o que levaria a supor, nesse caso, um ato incestuoso. Para complementar isso, é importante ressaltar que durante o livro aparecerão muitas situações de homens mais velhos e jovens garotas, que de fato é “uma ramificação muito específica do motivo da Culpa”.¹⁰⁸ (CAMPBELL; ROBINSON, 1947, p. 7).

Nos episódios de Swift e Vanessa ou de Mark e Isolda, homens mais velhos são tomados por um desejo meio incestuoso pelo amor jovem. HCE se encaixa nessa descrição de desejos ilícitos, pois se vê perturbado por uma paixão pela sua própria filha, e ele a identificará com Isolda de Tristão e também com a reencarnação de sua própria esposa. Em alguns momentos ele se sentirá como o belo Tristão, porém em outros, se sentirá traído como o rei Mark. (se imaginará como o belo Tristão e também como o traído rei Mark). Em *Ulisses*, no décimo quinto episódio – *Circe* – Bloom, assim como HCE também responderá por acusações de crimes sexuais que teria cometido.

O suposto crime do progenitor serve para sustentar aquele que seria o tema principal da obra: a queda. Essa, por sua vez, pode ser classificada como algo tão misterioso quanto o

¹⁰⁶ [...] especially if we know that it was at Moor Park that he met one of the Esthers.

¹⁰⁷ “Sosie sestheres wroth” is also a transformation of the names of Susannah, Esther, and Ruth, the heroines of three Biblical tales involving the loves of old men for young girls.

¹⁰⁸ A very specific ramification of the Guilt motif [...]

crime investigado. Há muitas vertentes para sua explicação. A queda do pedreiro Finnegan que vimos anteriormente é altamente simbólica no que diz respeito a esse tema. Norris (1974, p. 33), sintetiza assim: “A queda do pai é expressa de três formas: a queda da embriaguez ou física, a queda do parricídio ou sociopolítica e a queda moral ou sexual”.¹⁰⁹ Na vida em sociedade, ela é a destruição da reputação deste homem ocasionada por um dos crimes mais repulsivos na sociedade, que é o incesto. Do ponto de vista cristão, podemos ter duas vertentes: uma é a queda de Lúcifer do céu; e a outra, a expulsão do homem do paraíso, ou seja, uma forma de condená-lo ao pecado. No que diz respeito ao aspecto biológico da raça humana, a queda poderia ser a velhice seguida da morte. Outros exemplos podem ser dados, conforme pontuam Campbell e Robinson (1947, p. 5), o cair do sol que se levanta sempre no amanhecer, a queda de Roma, a queda da bolsa de Wall Street, a queda de Humpty Dumpty, a queda da maçã de Newton, a chuva que cai na primavera irrigando campos semeados, e o cair da graça entre os homens recorrente diariamente. “Essas várias quedas (sugerindo, conforme acontecem, uma correspondência à ressurreição) causam uma liberação de energia que mantém o universo girando como uma roda d’água, e fornece a dinâmica que põe em movimento o ciclo de quatro partes da história universal.”¹¹⁰ (CAMPBELL; ROBINSON, *ibid.*). Dessa forma, chegando novamente à teoria de Giambattista Vico, já mencionada anteriormente.

A história de nossos primeiros pais, Adão e Eva, retratada no paraíso de John Milton, segundo Glasheen (1963, p. 2), realça todas as quedas em *Finnegans*. Não de uma forma dominante, como é visto na *Odisseia* e em *Ulisses*, culminando em ocorrências ou assumindo uma forma pré-determinada ou uma sequência. Ao invés disso, “é uma fundação na qual Joyce levanta uma estrutura alegórica fantástica.”¹¹¹ (*ibid.*). O crime de HCE no Phoenix Park é de certa forma relacionado ao pecado cometido por Adão no Jardim do Éden. Para Joyce, assim como para Vico, toda civilização, toda arte, nascem da queda.

Todos terão um fim, por mais variada que possa ser a razão que leve a isso. Joyce, dentro do *Finnegans Wake*, vai deparar esse fim com o seu oposto que faz toda a existência continuar a se mover: o levantar-se, o reerguer-se. Dessa forma, para o pecado existe a remissão. Para a noite existe o dia. Para o dormir (sonhar), existe o acordar (despertar). Novas

¹⁰⁹ The fall of the father is expressed in three forms: the drunken or physical fall, the parricide or sociopolitical fall, and the moral or sexual fall.

¹¹⁰ These various fallings (implying, as they do, corresponding resurrections) cause a liberation of energy that keeps the universe turning like a water wheel, and provide the dynamic which sets in motion the four-part cycle of universal history.

¹¹¹ [...] it is a foundation on which Joyce raises a fantastic, allegorical structure [...]

sociedades surgem a partir de valores e daquelas que se extinguem. Nossos filhos são a certeza da herança genética deixada por nós. E finalmente, do ponto de vista cristão ou mítico, há vida depois da morte. O recomeço terá uma sequência evolutiva própria, porém ainda assim, dentro desse aspecto cíclico, a ascensão ocorrerá após a queda.

2 O DESAFIO DA TRADUÇÃO DA OBRA

Levando em consideração todos os aspectos referentes ao *Finnegans Wake* tratados até aqui nesta tese, percebemos que uma obra literária tão revolucionária acabaria impondo questões cruciais para a tradução.

Leitura e escrita tornam-se sinônimos quando levamos em conta a resistência do símbolo. Benjamin (2010) diz que a tradução ganha forma pela transformação do simbolizante em simbolizado. Entretanto, podemos observar que a escrita de Joyce possivelmente foi calculada para confundir a leitura e fazer o caminho contrário da tradução. Joyce conduz a língua inglesa muito além dos limites do que recebera na rigorosa educação jesuíta durante a sua infância. Ele coloca a linguagem em xeque despertando assim a curiosidade de tradutores. O próprio Joyce teve que se traduzir muitas vezes se levarmos em conta que apesar de sua ficção estar localizada em Dublin, ele esteve fora de sua cidade natal durante a escrita de suas maiores obras como *Dublinenses*, *Retrato do Artista quando Jovem*, *Ulisses* e *Finnegans Wake*. Joyce foi um estrangeiro a maior parte da sua vida e esteve exposto a muitos outros idiomas ao passo que mudava a diferentes países europeus. Entretanto, segundo o próprio Joyce, “Não há nada que não possa ser traduzido.”¹¹² (ELLMANN, 1982, p. 632)

Fritz Senn contribui de forma muito prolífica no que diz respeito à leitura de *Finnegans Wake*. Não há dúvida de que se trata de um romance absolutamente atípico. Não há como se colocar diante da obra de forma convencional como um leitor habituado a desenrolar um fio semântico, ou como o próprio Senn (1984, p. 86) coloca, por exemplo, o leitor acostumado a iniciar a leitura no topo da página, da esquerda para a direita. Com *FW* isso certamente fracassará.

É facilmente visível que a intenção de Joyce é fazer com que o final retorne ao começo e ter o retorno do leitor, se sua paciência durar, eternamente ao longo de uma espiral viconiana. Isso ainda equivale a percorrer uma estrada que forma um circuito fechado. Desde o início, o leitor perspicaz de *Finnegans Wake* está consciente de que se encontra viajando em duas ou mais estradas ao mesmo tempo, estradas que podem ou não estar inter-relacionadas.¹¹³

¹¹² 'There is nothing that cannot be translated.'

¹¹³ Joyce's conspicuous device is to make the end fold back into the beginning and to have the reader recursing, if his patience lasts, eternally along a Viconian spiral. This is still amounts to traveling along one road that happens to form a closed circuit. From the very start the discerning reader of *Finnegans Wake* is aware that he finds himself traveling on two or more roads at the same time, roads that may or may not appear to be interrelated [...]

A dificuldade que encontramos no processo de leitura dessa obra será sentido também no processo de tradução. Quando nos propomos a traduzir *Finnegans Wake* é necessário termos consciência desse papel e de seu fardo crítico. Traduzir *Finnegans Wake* é um grande desafio. De maneira geral, sabemos que os obstáculos maiores são o grande número de línguas usadas por Joyce, os inúmeros trocadilhos com várias possibilidades de interpretação e as palavras-valise. Pela obra trazer uma língua sobrecarregada de outras, é difícil transformar o movimento dessa língua em direção a si mesma. As dificuldades da enunciação do que foi dito pelo autor no momento que transferimos isso para outra língua é crucial para um tradutor mais literal. No caso de *Wake*, temos uma fonte de caráter aberto. Senn (1984, p. 39) comenta que “tudo que Joyce escreveu tem a ver com tradução, é transferencial.”¹¹⁴ Eco (1991), em *Obra Aberta*, complementa essa ideia afirmando que Joyce visava algo diferente e trouxe para seu último romance palavras e frases que poderiam assumir uma infinidade de significados que por si só já era aberto e ambíguo. Porém Eco (1991, p. 89) alerta que “a ambiguidade dos signos não pode ser separada de sua organização estética, muito pelo contrário, os dois valores sustentam e motivam um ao outro”.

Para definirmos a situação do leitor de *Finnegans Wake* parece-nos servir perfeitamente a descrição dada por Pousseur da situação do indivíduo que ouve uma composição serial pós-dodecafônica: “Já que os fenômenos não mais estão concatenados uns aos outros segundo um determinismo consequente, cabe ao ouvinte colocar-se voluntariamente no centro de uma rede de relações inexauríveis, escolhendo, por assim dizer, ele próprio (embora ciente de que sua escolha e condicionada pelo objeto visado), seus graus de aproximação, seus pontos de encontro, sua escala de referências; é ele, agora, que se dispõe a utilizar simultaneamente a maior quantidade de gradações e de dimensões possíveis, a dinamizar, a multiplicar, a estender ao máximo seus instrumentos de assimilação”. (ECO, 1991, p. 49)

Joyce teve uma relação intensa com a tradução. Joyce foi tradutor de si mesmo como autor e também participou de traduções colaborativas de suas próprias obras. Joyce, de fato, como é sabido, instigou e participou de ambas as traduções para o francês e o italiano de *Anna Livia Plurabelle*, e chegou a se interessar no progresso de uma versão alemã. Segundo O’Neill (2013, p. 4): “Ao fazê-lo, ele liderou o caminho ao sugerir que o que se tornaria *Finnegans Wake* também seria, todas as aparências ao contrário, de fato traduzível, pelo menos em algum sentido desse termo.”¹¹⁵ O’Neill (ibid.) cita a forma provocativa que Umberto Eco vai sugerir que *Finnegans Wake* é o livro mais fácil de traduzir por permitir ao máximo a liberdade criativa por parte do tradutor. O’Neill ressalta, entretanto, que mesmo

¹¹⁴ [...] everything Joyce wrote has to do with translation, is transferential.

¹¹⁵ In so doing, he led the way in suggesting that what would become *Finnegans Wake* would also, all appearances to the contrary, be indeed translatable, at least in some sense of that term.

com a provocação de Eco e com o entusiasmo de Joyce, que como citamos anteriormente, acreditava que tudo pode ser traduzido, o *Finnegans Wake* ainda é de modo geral e racional considerado como “um texto essencialmente intraduzível em qualquer entendimento normal do conceito de tradução.”¹¹⁶(*ibid.*)

O tamanho do deslocamento efetuado entre o texto de partida e o texto de chegada, no caso de *Finnegans*, é bastante imprevisível. Senn (1984) descreve um dos efeitos possíveis causados pelo ato tradutório ao afirmar que ele puxa um plugue de significantes em um idioma sem qualquer promessa de reconectá-lo em outro. Outros teóricos se referem à questão da intervenção do tradutor na tradução, por exemplo, Arrojo quando afirma que é impossível o tradutor não deixar suas marcas e não se fazer presente mesmo quando pensa estar ou pretende ser invisível, pois “o tradutor, implícita ou explicitamente, impõe ao texto que traduz os significados inevitavelmente forjados a partir de seus próprios interesses e circunstâncias”. (1993, p.81). Ela continua, dizendo que qualquer tradução, por mais simples e despreziosa que seja, traz consigo as marcas de sua realização: o tempo, a história, as circunstâncias, os objetivos e a perspectiva de seu realizador. Qualquer tradução denuncia sua origem numa interpretação, ainda que seu realizador não a assuma como tal. Nenhuma tradução será, portanto, neutra ou literal; será, sempre e de qualquer forma, uma leitura.

A demanda ao se traduzir literatura é refletir não só sobre uma palavra, mas também sobre a frase, a estrutura e, enfim, o todo da obra. A criação que vai sendo tecida textualmente, ou seja, uma nova versão do texto é algo que vai sendo exigido do tradutor literário, especialmente quando esse texto possui em sua estrutura uma linguagem própria. A linguagem literária difere da linguagem referencial porque, entre outros aspectos, pressupõe um efeito estético. Visando a obter tal efeito, escritores utilizam recursos estilísticos de diferentes maneiras, conferindo expressividade ao texto. São criações que não passam a fazer parte da linguagem cotidiana e não são dicionarizadas. Dentre esses autores está James Joyce, que foi um hábil manipulador da língua inglesa, um “verdadeiro alquimista do léxico” (Campos, 1971, p.22). No caso de *Finnegans Wake* e de seus principais tradutores no Brasil – Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Donald Schüler e Dirce Waltrick do Amarante – podemos perceber nitidamente que eles a tratam como uma obra complexa e cuja tradução demanda muita tentativa quanto à direção certa tanto na recepção quanto na crítica do texto. “*Finnegans Wake* é 100% de inovação linguística. Nenhuma concessão. Nenhum recuo.” (CAMPOS, 2001, p. 21). E Schüler (2004, p.25) completa dizendo: “Distanciamo-nos com

¹¹⁶ [...] an essentially untranslatable text in any normal understanding of the concept of translation.

frequência da literalidade para captar efeitos que ultrapassam significados. (...) Num discurso deliberadamente onírico, luminosidade intensa não se atingirá nunca”.

2.1 A LÍNGUA DE *WAKE*

Assim como o artista da vanguarda que pensa sempre além do seu tempo e que rompe com os padrões estéticos de sua época, deveria se posicionar o tradutor. Esse autor vive o excêntrico, transpõe limites linguísticos, enche-se de liberdade, amotina-se contra o belo, enfim, faz o que tem vontade com o objetivo de ir além de uma sociedade que já não o acomoda. *Finnegans Wake* foi escrito transpondo todas essas barreiras e causando todos os efeitos possíveis sobre o leitor, desde admiração até indignação, de um ápice a outro. A impressão da ilegibilidade é um desses efeitos. Deane (1992) na introdução de umas das edições de *FW* deixa claro que obra é ilegível e que o leitor terá que se destituir das convenções que carrega sobre leitura e linguagem. “O livro é escrito em língua inglesa e também contra a língua inglesa; ele se converte em inglês e se perverte do inglês.” (DEANE, 1992, p. viii).¹¹⁷ Essa desconfiguração ou reconfiguração que Joyce faz com a língua inglesa permite-nos desconfigurar ou reconfigurar nossas interpretações o tempo todo, trazendo o tom de ilegibilidade muitas vezes. Deane (ibid.) corrobora com essa ideia quando nos diz que “a língua de *Wake* é uma combinação de palavras e sílabas associadas a tal grau de fértil criatividade que novos sons e novos significados são constantemente reiterados.”¹¹⁸

Eco (2001, p. 108) fala que o livro não foi escrito em inglês, mas em ‘finneganês’ (*Finneganian*). Contudo, o autor italiano não a define como uma língua inventada, uma vez que não se inclui totalmente nesse conceito que considera como língua inventada aquela que tanto léxico quanto sintaxe é criação de um autor. No caso de *Wake*, a sintaxe é basicamente da língua inglesa. Eco conclui que estamos diante de um texto plurilíngue, e sendo assim, é inútil traduzi-lo, uma vez que ele já foi traduzido. Porém, no decorrer dessa pesquisa, podemos observar que o plurilinguismo não foi o único desafio para traduzir *Finnegans Wake*.

A presença de várias línguas dentro da obra, mais de sessenta e cinco, aumenta o confronto com o leitor e com o tradutor. Este último tomado pela missão de conduzir o texto à língua de chegada. Contudo, há uma indagação que persiste, qual é mesmo a língua de

¹¹⁷ The book is written in the English language and also against the English language; it converts itself into English and perverts itself from English.

¹¹⁸ The language of the *Wake* is a composite of words and syllables combined with such a degree of fertile inventiveness that new sounds and new meanings are constantly ingeminated.

partida? Além disso, somamos o fato de muitas vezes aparecer duas ou mais línguas dentro de uma única palavra. As palavras iniciais de Jacques Derrida em seu artigo intitulado “*Two Words for Joyce*” suscitam a questão das várias línguas em uma, proposta por Joyce. “Não sei ainda em qual língua, não sei em quantas línguas. Quantas línguas podem ser colocadas em duas palavras de Joyce, colocadas ou esculpidas, mantidas ou desperdiçadas, celebradas ou violadas?”¹¹⁹ (DERRIDA, 1984, p. 145). Derrida usa como exemplo nesse mesmo artigo a frase ‘*he war*’ para descrever as muitas possibilidades que o texto apresenta. Duas palavras e o nosso desejo de decifrá-las colocando ponto final na problemática da interpretação. Contudo, estamos muito longe disso. No momento em que *Yaweh* interrompe a construção da Torre de Babel e condena a humanidade à multiplicidade das línguas, Joyce escreve: “And he war.” [FW 258.12]. Derrida aponta aí o entrecruzamento de pelo menos duas línguas, o inglês e o alemão:

Está escrito *simultaneamente* em inglês e alemão. Duas palavras em uma (*war*), e portanto um substantivo duplo, um verbo duplo, um substantivo e um verbo que são divididos no começo. *War* é um substantivo em inglês, um verbo em alemão, assemelha-se a um adjetivo (*wahr*) nesta última língua, e a verdade desta multiplicidade retorna, das características (o verbo também é uma característica), em direção ao sujeito, *ele*, dividido desde a origem.¹²⁰ (DERRIDA, 1984, p. 155)

Segundo Derrida (ibid., p. 145), depois que ele soletrou ‘*HE WAR*’, a primeira tradução que passou na sua cabeça foi ‘*he wars*’. De acordo com Gênesis, YAHWEH declara guerra aos homens impedindo que a torre continuasse a ser construída e ao mesmo tempo, desconstruindo a fala que tinham escolhido causando uma grande confusão. Mas, Derrida queria descompactar o que parecia ser o grito de guerra babilônico de Joyce. Depois de mais algumas conexões e considerando esse clima de Babel, foi possível chegar à língua germânica e trazer ‘*wahr*’ para o texto. Do alemão, também foi possível trazer a forma verbal ‘*war*’. Dessa forma, Derrida estabelece a inter-relação do inglês e do alemão, pois o substantivo ‘*war*’ que, em inglês, pode ser traduzido por ‘*guerra*’, pode também ser traduzido, na língua alemã, pela flexão ‘*foi*’ do verbo ‘*ir*’, no passado. Assim como, essa flexão verbal ‘*war*’, em alemão, pode voltar a ser traduzida para o inglês como ‘*was*’, então, ao invés de ‘*HE WAR*’

¹¹⁹ I do not yet know in what language, I do not know in how many languages. How many languages can be lodged in two words by Joyce, lodged or inscribed, kept or burned, celebrated or violated?

¹²⁰ It was written *simultaneously* in both English and German. Two words in one (*war*), and thus a double noun, a double verb, a noun and a verb which are divided in the beginning. *War* is a noun in English, a verb in German, it resembles an adjective (*wahr*) in that same language, and the truth of this multiplicity returns, from the attributes (the verb is also an attribute), towards the subject, *he*, who is divided by it right from the origin.

teríamos ‘HE WAS’. “[...] ele foi quem foi.”¹²¹ (ibid. p. 154) Lá onde estava, ele foi declarando guerra. “Eu sou quem sou!”, disse Deus a Moisés. (ÊXODO 3:13-14). Também foi possível trazer a palavra ‘wahr’ do alemão que pode ser traduzida por ‘verdadeiro’. Assim, Derrida parece compor ‘wahr’ a partir de ‘was’. Dentro dos preceitos bíblicos, Deus foi, é e será; ele é a verdade. Schüler traduziu o trecho, no qual está inserido ‘he war’, da seguinte maneira: “E Babel não estará com Lebab? **E El YaHWeHrra**. E ele abrirá a boca e responderá: Bellouço, Ó Ismael, como o teu YaHWeH é só como o meu IaHWeH é um.”¹²² (SCHÜLER, 2002, p. 91, grifo meu). Em suas notas de leitura, Schüler (2002, p. 108) problematiza essa cena babélica e propõe que ‘El YaHWeHrra’ é uma combinação entre ‘EL’ (Deus) e ‘YHWH’ (Javé) e ‘era’ e ‘guerra. É uma guerra que é travada em nome desse “Ele” (Javé, Deus). O termo ‘bellouço’ foi formado a partir de bellum¹²³ + ouço, esse ‘I he(w)ar’, é o ouvir o outro em estado de guerra.

As palavras inventadas por Joyce para denotar a linguagem dos sonhos em *Finnegans Wake* tiveram como matéria-prima a língua inglesa associada a outras aproximadamente sessenta e cinco línguas (MCHUGH, 1991, p. xiv). Joyce usou vários meios para a elaboração de palavras, como palavras-valise e hibridismos; para a elaboração de frases, como o trocadilho; moldou a língua para representar a linguagem da noite. Nas palavras dele mesmo:

Ao escrever sobre a noite, eu realmente não podia, senti que não podia usar palavras em suas relações ordinárias. Usadas dessa forma, não expressam como as coisas são durante a noite nos diversos estágios – consciente semiconsciente e inconsciente. [...] Quando amanhece as coisas voltam a ficar, obviamente, mais claras... Eu as devolverei a sua língua inglesa. Não a estou destruindo para sempre.¹²⁴ (ELLMANN, 1982, p. 546)

O interesse do escritor irlandês por leitura o levou a aprender muitas línguas. Segundo Ellmann (1982, p. 76), chegou a aprender dano-norueguês para ler Ibsen, um dos seus escritores favoritos. Sobre isso, Senn (1984, p. 84) ainda acrescenta que Joyce “aplicou seu pobre alemão para ler Gerhart Hauptmann, enquanto o italiano lhe deu acesso a Giordano

¹²¹ [...] he was the one he was.

¹²² And shall not Babel be with Lebab? And he war. And he shall open his mouth and answer: I hear, O Ismael, how they laud is only as my loud is one. [FW 258.11-13]

¹²³ Bellum é um provérbio latino. Pode ser traduzido como: "se quer paz, prepare-se para a guerra".

¹²⁴ In writing of the night, I really could not, I felt I could not, use words in their ordinary connections. Used that way they do not express how things are in the night, in the different stages—conscious, then semi-conscious, then unconscious.[...] When morning comes of course everything will be clear again...I'll give them back their English language. I'm not destroying it for good.

Bruno e Vico.”¹²⁵ Joyce falava nove línguas além do inglês: italiano, francês, alemão, grego, espanhol, holandês e os três idiomas escandinavos. O fato de ter viajado por diversos países e ter convivido com línguas estrangeiras faz com que essa influência aparecesse na sua escrita, especialmente na escrita de *Finnegans Wake*. Certa vez, perguntaram a Joyce: “‘Não há palavras suficientes para você em inglês?’ ‘Sim’, respondeu ele, ‘há o suficiente, mas não são as certas.’”¹²⁶ (apud Ellmann, 1982, p. 397).

A musicalidade era essencial para ele, o som da língua. Chegava a comparar a escrita de um romance com a composição de uma música, almejando, assim, que seus livros fossem escutados. Certa vez afirmou para seu amigo Claud Sykes: “É tudo tão simples. Se alguém não entende uma passagem, tudo o que precisa é ler em voz alta.”¹²⁷ (Joyce apud Ellmann, 1982, p. 590) Para Joyce, *Finnegans Wake* não era para ser lido como um livro, mas escutado. Ele chegou inclusive a gravar um trecho de Anna Livia Plurabelle que dizia ser o capítulo mais melodioso do livro. Estudos apontam para uma escrita regida pelo som. Hart (1963) na introdução de seu livro confirma a informação de que Joyce dizia para ouvirmos a música de sua prosa, porém também dizia que era preciso prestar atenção ao que isso queria dizer. A fruição deve muito à melodia, à cadência, ao aspecto musical do texto. “O livro não é um simples quebra-cabeça linguístico a ser desvendado de uma vez por todas por um dedicado rol de especialistas, mas nunca será entendido corretamente até que sua riqueza denotativa seja totalmente apreciada.”¹²⁸ (ibid.).

Como a intenção de Joyce era contar a história do mundo, a cultura humana desde Adão e Eva passa a ser reinventada. “*riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay*” [FW 3.1] são, conforme já dito, as palavras iniciais do livro; o princípio de tudo. “*A way a lone a last a loved a long the*” [FW 628.15] é a frase final, ou seja, o fim de tudo? Joyce deixa muito clara a ideia de que esse não é o fim, uma vez que a frase final do livro não tem ponto. Entre as cartas que trocou com Harriet Weaver, há duas delas na qual Joyce explica o parágrafo inicial do livro, ou segundo ele, um fragmento de texto com a chave para a mesma. Uma das palavras-chave do *Finnegans Wake* é a palavra ‘chave’. Há uma necessidade de abrir, ou seja, destrancar o texto o tempo todo. Uma das cartas com data de 15 de novembro de 1926 e a segunda de 24 de novembro do mesmo ano. Segue transcrição das

¹²⁵ [...] applied his poor German to read Gerhart Hauptmann, while his Italian gave him access to Giordano Bruno and Vico.

¹²⁶ 'Aren't there enough words for you in English?' they asked him. 'Yes,' he replied, 'there are enough, but they aren't the right ones.'

¹²⁷ It is all so simple. If anyone doesn't understand a passage, all he need do is read it aloud.

¹²⁸ The book is no simple linguistic puzzle to be untangled once and for all by a devoted panel of experts, but it will never properly understood until its denotative richness is fully appreciated.

cartas traduzidas ao português brasileiro por Dirce Waltrick do Amarante e Sérgio Medeiros no livro James Joyce – Cartas a Harriet (2018, p. 93-95):

15 de novembro de 1926

bring us back to

Howth Castle & Environ. Sir Tristram, violer d’amores, had passencore rearrived on the scraggy isthmus from North Armorica to wieldsfight his penisolate war; nor had stream rocks by the Oconee exaggerated themselso to Laurens County, Ga, doublin all the time; nor avoice from afire bellowsed mishe to tauftauf thuartpeatrick; not yet, though all’s fair in vanessy, were sosie sesthers wroth with twone jonathan. Rot a peck of pa’s malt had Shem or Shen brewed by arelight and rory end to the regginbrow was to be seen ringsome on the waterface.

James Joyce

Paris. 15/xi/926

Cara Madame: Acima verifique por favor fragmentodeprosa mandado na forma de amostra. Também a chave da mesma. Esperando que a referida amostra tenha a sua aprovação

At.te seu

Jeems Joker

Howth (pronuncia-se Hoaeth) = Dinamarquês Hoved (cabeça)
 Sir Amory Tristram primeiro conde de Howth mudou seu nome para Saint Lawrence (São Lourenço), nascido na Bretanha (Armórica do Norte)
 Tristan et Iseult, passim
 viola em todas os humores e sentidos
 Dublin, condado de Laurens, Geórgia, fundada por um dublinense, Peter Sawyer, junto ao rio Oconee. Seu mote: Doubling (duplicando) o tempo todo.
 A chama do cristianismo acesa por S. Patrick (São Patrício) no Sábado de Aleluia em desafio com as ordens reais
 Mishe – Eu sou (irlandês) i.e cristão
 Tauf = batismo (alemão)
 Tu és Pedro e sobre esta pedra etc. (um trocadilho no original aramaico)
 Latim: Tu es Petrus et super hanc petram
 Parnell tirou Isaac Butt da liderança
 O provedor de carne de veado Jacó recebeu a bênção destinada a Esau
 Senhorita Vanhomrigh e senhorita Johnson tinham o mesmo nome cristão
 Sósia ou gêmeo idêntico = duplo
 Willy fez vários litros de cerveja (maut)
 Noé plantou a vinha e ficou bêbado
 John Jameson é o maior fabricante de bebidas destiladas de Dublin
 Arthur Guinness ” ” “ cervejeiro “ “
 Arthur Wellesley (de Dublin) lutou na Guerra Peninsular.
 rory = irlandês = vermelho
 rory = latim, roridus = orvalhado, úmido
 no fim do arco-íris há orvalho e a cor vermelha: fim sangrento para a mentira em anglo-irlandês = não é mentira
 regginbrow = alemão regenbogen + arco-íris
 ringsome = alemão ringsum, em volta, ao redor
 Quando toda vegetação está alagada não há sobranceiras na face do Mundo Aquático
 exaggerare = amontoar terra
 themselfe = mais outros 5 000 habitantes em Dublin
 Istmo de Sutton um pescoço de terra entre Howth Head e a planície

Howth = uma ilha para os antigos geógrafos
 passencore = pas encore e ricorsi storici de Vico
 rearrived = idem
 wielderfight = wiederfechten = luta de novo
 bellowsed = a resposta da turfa em chamas da fê para as palavras ventosas
 (empoladas) do apóstolo

24 de novembro de 1926

2 Square Robiac, 192 rue de Grenelle

Cara senhorita Weaver: A frase sobre a face do Mundo Aquático é mesmo minha. Por favor corrija “Sir Tristram, violer d’amores, fr’over the short sea, had passencore rearrived fra North Armorica on the scraggy isthus of Europa Minor” etc. Enviei [ver símbolo p. 317) abcd para E.P. a pedido dele e ele me escreveu rejeitando-o completamente, não pode fazer nada com isso, gastando tanto tempo lendo-o por [amor a] uma possível piada etc. Eu enviei a você os papéis sobre o caso Roth. Tenho estado sobrecarregado de trabalho e muito angustiado essas últimas semanas e ontem fui para o sofá novamente. Hoje eu recomeço. Uma grande parte de cada existência humana se passa num estado que não pode ser explicado de modo sensato pela utilização de linguagem alerta, gramática rotineira e trama linear. Eu acho que você vai gostar dessa parte mais do que da amostra. Com meus cordiais cumprimentos

Atenciosamente
 James Joyce

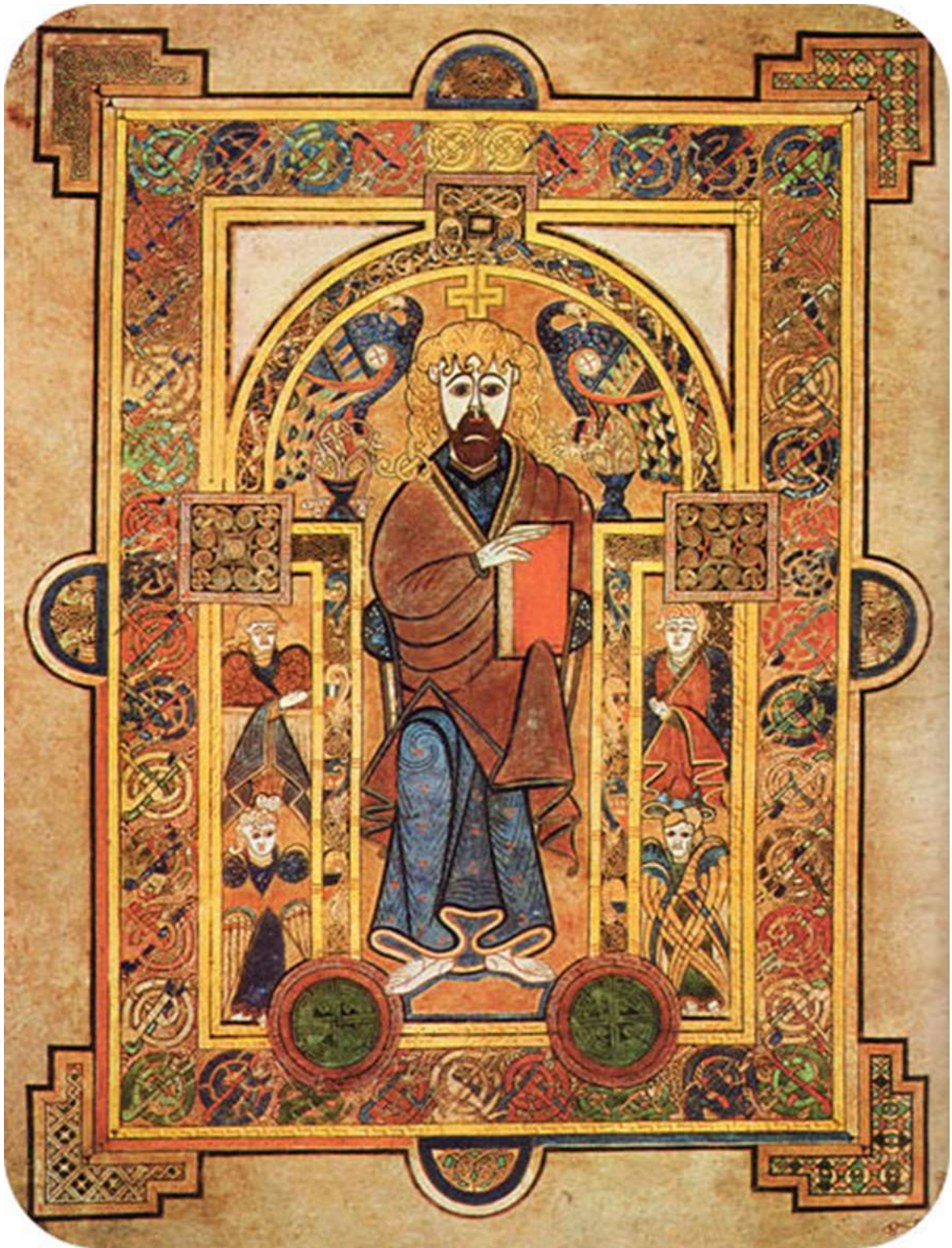
Há uma quantidade de significação enorme se considerar que é um fragmento de texto tão curto. São as quatorze primeiras linhas do livro. Em cada termo há uma revelação de sentidos.

Na segunda carta, E.P. a quem Joyce se refere, é Ezra Pound. Pound escreveu uma carta a Joyce (vimos a tradução da mesma na página 34 dessa tese) também em 15 de novembro de 1926, na qual Pound não se utiliza de qualquer sutileza para dizer o quanto desaprovou o livro e de fato sugere que o livro seja uma grande piada.

Durante o percurso do livro, narrativas, mitos e fatos históricos serão relatados, porém não em uma sequência lógica e linear, ao contrário, serão mencionadas de forma figurada e bastante enigmática. Para Atherton (2009, p. 18), o livro é fundamentado em duas coisas: “[...] a vida de Joyce e as leituras que ele fez.”¹²⁹ A atividade essencial de *FW* é realizada na cabeça de James Joyce, uma cabeça que foi abarrotada com conhecimento de livros de todos os tipos. A obra vai discorrer por diferentes planos que vão muito além do âmbito literário, perpassando pela filosofia, mitologia, psicologia, psicanálise, entre outras.

¹²⁹ [...] Joyce's life, and Joyce's reading.

Figura 10: Página do *Livro de Kells*



Fonte: Disponível em: <http://livrodekellskells.blogspot.com/> Acesso em: 16/09/2019

Para exemplificar uma dessas leituras que Joyce fez e que refletem na escrita de *Finnegans Wake*, é importante falar do Livro de Kells. O livro, escrito por monges celtas na Idade Média, tem uma escritura tão complexa que coloca o leitor em um verdadeiro trabalho de interpretação quando na tarefa de lê-lo. O Livro de Kells é um manuscrito ilustrado com motivos ornamentais, no estilo conhecido por arte insular. Escrito em latim, contém os quatro Evangelhos do Novo Testamento, além de muitas notas preliminares e explicativas, e numerosas ilustrações e iluminuras coloridas. O manuscrito é peça principal do cristianismo irlandês e um dos mais importantes vestígios da arte religiosa medieval. Encontra-se hoje no Trinity College, em Dublin. Segundo Ellmann (1982, p. 545), Joyce, também em uma das cartas a Srta. Weaver, já mencionava o Livro de Kells antes mesmo do início da redação do seu último romance. Teixeira Filho, em sua tese, vai nos dizer que uma das referências da escrita de *Finnegans Wake* é o Livro de Kells. “E, como ele pretende ocultar o pecado, a História e a palavra; mas, ao mesmo tempo revelando-os na forma em que se encontram, herméticos.” (2008, p. 72) Ele ainda complementa seu pensamento dizendo que ao invés do latim que foi a língua usada para escrever o Livro de Kells, Joyce escolhe um idioma inventado por ele.

A linguagem utilizada por Joyce em sua obra é proliferante. Como citado anteriormente, o autor usa e abusa de neologismos e das palavras-valise (em inglês *portmanteau-word*) . Lewis Carroll, em sua obra *Alice no País das Maravilhas*, dá vida a Humpty Dumpty que aparece desafiando Alice com palavras enigmáticas, ou seja, palavras-valise (termo cunhado por Carroll), formadas a partir da fusão de duas ou mais palavras, às vezes de origens distintas, que terminam por criar uma terceira, com um significado que supera a mera soma das demais. Palavras que carregam vários significados, como uma mala de viagem, “como uma variante egeia do guia oceânico cada-relato-uma-delícia-de-fato”.¹³⁰ (SCHÜLER, 2001, p. 51) Joyce faz uma construção enigmática e inventiva. Não há alucinação, há um trabalho incessante com a língua, através do lapso, do neologismo, Joyce testemunha a invenção que o sujeito faz sobre a letra. O escritor irlandês fez um nome com sua obra e conseguiu afetar o outro com seu texto. Dirce Waltrick do Amarante, pesquisadora e tradutora de Joyce no Brasil, ainda sobre as palavras-valise, complementa que: “Esse mesmo recurso é levado às últimas consequências em *Finnegans Wake*, em que Joyce vai seguidamente ‘empacotar’ duas, três ou mais palavras numa só, muitas vezes utilizando palavras de línguas diferentes” (AMARANTE, 2009, p. 74). Hart (1962, p. 32) acrescenta

¹³⁰ [...] as a dodecanesian baedeker of the every-tale-a-treat-in-itself variety [...] [FW 123.27]

dizendo que: “O valor essencial do trocadilho ou da palavra-valise em *Finnegans Wake* reside não em suas qualidades esquivas e sugestivas, mas em sua capacidade de comprimir muito significado em pouco espaço.”¹³¹ Com relação à literatura brasileira, podemos ressaltar esse recurso constituído pelas palavras-valise no século XX, pela manipulação do léxico por Guimarães Rosa e Mário de Andrade. Entretanto, Haroldo de Campos (2004, p. 39) volta um pouco mais no tempo e nos remete a Odorico Mendes, tradutor dos épicos de Homero, *Iliada e Odisséia*, como sendo “o primeiro a propor e a praticar com empenho aquilo que se poderia chamar uma verdadeira teoria da tradução” por conta de seus amálgamas. E cita como bem-sucedidas as formações *alidourada*, *criniazul*, *bracicândida*, “tudo dentro do contexto que cria e das regras do jogo que estabeleceu”. O próprio Haroldo de Campos, também, lança mão desse recurso estilístico tanto em traduções quanto na criação poética, como em *Galáxias* (1984, p. 13), “sobrescrevo sobrescravo em milumanoites milumapáginas”.

Além das palavras-valise, há outros truques verbais utilizados por Joyce, como por exemplo, os trocadilhos (também conhecidos como *puns*). São jogos de palavras que não pretendem elucidar, mas ao contrário, proporcionar muitos sentidos. A indisciplina revelada pelo trocadilho é, normalmente, uma característica da linguagem poética, porém o trocadilho vê seu campo de operação limitado em termos de estilo (prefere-se que eles ocorram em contextos não sérios), de frequência (quem faz trocadilhos demais dá sinais de imaturidade) e na dimensão de seus múltiplos significados. Amarante (2009, p. 73) vai reforçar essa ideia dizendo que além de uma técnica literária, o trocadilho “é também uma característica do sonho [...]. Fora desses domínios, esse recurso estilístico é normalmente desvalorizado.” Entretanto, em *Wake* não há preocupação em manter as limitações exigidas pelo sistema linguístico e muito menos em limitar a quantidade de *puns* utilizados. Attridge (2004, p.10) nos diz que será necessário abandonar duas suposições sobre o ato da leitura antes de ler *FW*. Uma seria a concepção do texto como algo feito com a intenção de revelar todos os seus segredos, o que o autor chama de “ato de maestria”.¹³² E a outra seria acreditar que a leitura é uma experiência passiva. “O *Wake* nunca será controlado, dominado ou exaurido pela interpretação [...]”¹³³(*ibid.*) O autor ainda alerta que se para o leitor o senso de controle e singularidade de significado forem aspectos muito definitivos, o único resultado alcançado, ao ler *Finnegans*, será a frustração. Segundo ele, não há uma preocupação em manter o significado com sua representação material.

¹³¹ The essential value of the pun or portmanteau-word in *Finnegans Wake* lies not in its elusive and suggestive qualities but in its capacity to compress much meaning into little space.

¹³² act of mastery

¹³³ The *Wake* will never be mastered, never dominated or exhausted by interpretation [...]

Attridge (ibid.) sugere uma situação hipotética na qual um grupo de novos leitores abordaria o livro. Seria um grupo de pessoas de origens diferentes “armadas com um mínimo de conhecimento prévio, mas tendo disponível, para uso à medida que a discussão avança, um bom dicionário e uma boa enciclopédia.”¹³⁴ Os leitores encontrariam coisas diferentes em uma mesma parte do texto, impossibilitando a hipótese de um ‘leitor típico’ de *Wake*. Assim, “cada membro do grupo contribui com seus próprios insights, que por sua vez desencadeiam outros, em um processo que cria uma crescente rede de significados e padrões.”¹³⁵ (ibid.)

Movimentando-se através da passagem várias vezes, com diferentes grupos temáticos em mente, nosso grupo encontrou muitas palavras e frases que acumulam um número de significados, como imagens que parecem diferentes de diferentes perspectivas - e isso acontece não apenas com palavras-valise e trocadilhos óbvios, *Wake* incentiva o leitor a examinar cada palavra para possíveis aberturas de novos significados.¹³⁶ (ibid., p. 16)

Dessa forma, Attridge (ibid.) conclui que *Finnegans Wake* nos ensina a perceber que, na verdade, nenhum texto pode ser dominado. O significado não é algo sólido e imutável. O autor define a leitura de *Wake* como um intercâmbio interminável no qual tanto leitor quanto texto serão atingidos um pelo outro simultaneamente “e nenhum dos dois manterá uma identidade segura na qual o outro poderá confiar.”¹³⁷

Ainda dentro da perspectiva da complexidade da linguagem onírica, há as palavras-trovão ou, de acordo com Amarante (2009, p. 77), *soundsenses*, palavras formadas com inúmeras letras, uma espécie de trovão multilíngue. Em *Finnegans Wake* há cerca de dez palavras-trovão e seu significado talvez só possa ser devidamente decifrado numa leitura em voz alta. Normalmente, não são traduzidos, permanecendo de maneira idêntica a forma inventada por Joyce. Há um exemplo desse tipo de palavra já na primeira página do romance: “A queda (bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarrhounaw nskawntoohooordenenthurnuk!) de um ex venerável negociante é recontada cedo na cama e logo na fama por todos os recantadores da cristã idade.”¹³⁸ (CAMPOS, 1986, p. 35). McHugh

¹³⁴ armed with a minimum of prior knowledge but having available, for use as the discussion progresses, a good dictionary and a good encyclopaedia.

¹³⁵ Each member of the group contributes his or her particular insights, which in turn trigger others, in a process which creates a growing network of meanings and patterns.

¹³⁶ In moving through the passage several times, with different thematic clusters in mind, our group has found many of the words and phrases accumulating a number of meanings, like pictures that look different from different perspectives – and this happens not just with portmanteau words and obvious puns, for the *Wake* encourages the reader to scrutinize every word for possible openings onto new meanings.

¹³⁷ and neither retains a secure identity upon which the other can depend.

¹³⁸ The fall (bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarrhounaw nskawntoohooordenenthurnuk!) of a once wallstrait oldparr is retaled early in bed and later on life down through all christian minstrelsy. [FW 3.15]

(1981, p.4) ressalta que essa expressão é formada por vários estrangeirismos da palavra ‘trovão’, como por exemplo, *kaminari* do japonês, *tuono* do italiano, *trovão* do português e *tordenen* do dinamarquês.

Retornamos à ‘obra aberta’ formulada por Eco que trata da abertura de interpretação: “Portanto, sob esse aspecto, a abertura é a condição de toda fruição estética, e toda a forma fruível como dotada de valor estético é aberta.” (ECO, 1991, p. 89). Ele, porém, diferencia entre dois tipos de abertura: uma comum e unívoca, em que ocorre uma junção de sentidos e de valores referenciais; e outra, incomum e plurívoca, em que se dá uma explosão desses sentidos. Essa diferença, no entanto, é mais de intensidade do que de natureza, visto que, em ambas as aberturas, o que se dá é um procedimento análogo. Os exemplos citados para ilustrar esses conceitos, são, respectivamente, *A Divina Comédia* de Dante e o *FW* de Joyce; e a explosão desses sentidos em Joyce se relaciona com uso que o autor faz das palavras-valise.

A maneira pela qual as partes e o conjunto de *Finnegans Wake* se relacionam é citada por Derrida (1984, p. 148) que nos diz que o texto é “uma parte maior do que o todo do qual faz parte.”¹³⁹ O autor fala de uma relação ‘paradoxal lógica’ entre dois textos: o texto que leva Joyce e o texto que se deixa ser levado por Joyce, como se fossem dois programas ou dois *softwares* literários, com diferenças imensas e até mesmo incomensuráveis. Derrida (ibid.) completa dizendo que “o ‘segundo’ texto que, fatalmente, se refere ao outro, cita-o, explora-o, penetra-o, decifra-o”¹⁴⁰, sem deixar dúvidas de que é parte do outro, “a pequena parte *destacada* do outro, um anão metonímico, o bobo da corte do grande texto anterior que lhe teria declarado guerra às línguas [...]”.¹⁴¹ Por outro lado, ele nos diz que esse mesmo conjunto (parte) pode se tornar maior e mais poderoso que o outro. Sendo assim, ambos seriam somente partes retiradas de um *software* e também um *software* dos mais potentes. Norris (1974, p. 5) relaciona *FW* a um quebra-cabeça, associando os sonhos a isso, levando a autora a concluir que “a chave para o quebra-cabeça é o quebra cabeça”.¹⁴² Tanto a primeira citação de Derrida feita neste parágrafo quanto esta última feita por Norris, embora significativas para *Finnegans Wake*, parecem questionar implicitamente o senso comum, menos considerando que os todos não podem ser literalmente dobrados em uma de suas partes constitutivas. Essa aparente perplexidade nos ajuda a entender que o que é dito sobre

¹³⁹ [...] a part larger than the whole of which is a part.

¹⁴⁰ [...] the ‘second’ text , the one which, fatally, refers to the other, quotes it, exploits it, parasites it and deciphers it [...]

¹⁴¹ [...] the minute parcel *detached* from the other [...], the metonymic dwarf, the jester of the great anterior text which would have declared war on it in languages [...]

¹⁴² [...] the key to the puzzle is the puzzle [...]

Finnegans Wake pode ser uma resposta a certas estratégias, e talvez a aliteração seja uma das estratégias que produzem esse efeito particular, certa ilusão de fusão ou confusão entre o detalhe textual que acabamos de ler e a percepção global do livro.

Paul Léon, um dos integrantes da equipe, constituída também por Beckett, Jolas, etc, responsável pela primeira tradução do capítulo VIII de *Finnegans Wake* para o francês, publicada em 1931, escreveu para seu irmão em 03 de junho de 1930, dizendo que não estava entendendo absolutamente nada do *Finnegans Wake*:

Ultimamente tenho gasto muito tempo com literatura. Tenho trabalhado com Joyce. O nome provavelmente não significa nada para você, mas é o do grande, o maior escritor do nosso tempo. Embora, ele esteja escrevendo de uma maneira que ninguém entende ou não consegue entender. É um tipo de '*petit nègre*' que provavelmente é perfeito. Eu achei maravilhosamente divertido traduzir ideias simples em fórmulas incompreensíveis e sentir que pode ser uma obra-prima.¹⁴³ (ELLMANN, 1982, p. 630)

2.2 IMPLICAÇÕES DAS TRADUÇÕES DE *FINNEGANS WAKE*

Steiner (1990, p. 9) identifica uma divergência entre a revolução da linguagem e os valores formais e morais logo após a Primeira Guerra Mundial. A revolução da linguagem, marcada pelo pluralismo linguístico, estaria representada por autores na literatura de exílio. “Esses escritores estão em uma relação de hesitação dialética não só para uma língua nativa [...], mas para vários idiomas.” (ibid., p. 10) Assim como Steiner, outros autores também se referiram aos modernistas como escritores do exílio, ou seja, fora de seu solo natal, cuja identidade nacional parecia ter se perdido. De fato, muitos escritores modernistas, desde Ezra Pound e T.S. Eliot a James Joyce, pertenciam a um grupo que contestava questões culturais, nacionais e homogeneidade social. Sendo assim, procuravam expressar-se através da articulação de uma língua radicalmente nova. Assim, podemos dizer que tal experimento estilístico se conecta com a experiência do exílio e do deslocamento linguístico. Sem dúvida, Joyce foi um dos escritores modernistas exilados cuja experiência, entre línguas e culturas, forneceu-lhe o contexto mais amplo e que está inserido e refletido em toda a sua trajetória como escritor. Os argumentos de Steiner nos levam, talvez, a refletir que a dificuldade dos textos joycianos não seja, de fato, gratuita. Schüler comenta que: “Toda escrita rebelde desestabiliza sistemas[...]”. (2017, p. 129) As ousadias de Joyce foram capazes de

¹⁴³ Lately I've been spending a lot of time with literature. I have been working with Joyce. The name probably means nothing to you, but it is that of the great, the greatest writer of our time. And yet he is writing in a way that nobody understands or can understand. It's a kind of '*petit nègre*' which is probably perfect. I've found it wonderfully amusing to translate simple ideas into incomprehensible formulas and to feel it may be a masterpiece.

desestabilizar a língua inglesa, uma espécie de vingança pelo longo e doloroso processo de colonização que sua terra natal, a Irlanda, foi impelida a passar. Amarante (2009) também comenta sobre esse protesto político que estaria por trás de *Wake*:

Quando se discute o uso do inglês em *Finnegans Wake*, muitos ensaios a respeito dão indícios de que Joyce, mesmo sendo exímio estilista, teria tentado “destruir” ou “fragmentar” esse idioma como uma forma de protesto contra a ocupação inglesa da Irlanda. Ou seja, Joyce teria agido por motivações políticas exatamente como seu predecessor Clarence Mangan, outro “terrorista” da linguagem. (AMARANTE, 2009, p. 68)

Uma linguagem revolucionária que traria uma vingança linguística sofisticada aos colonizadores ingleses pelos anos de ocupação da Irlanda. Joyce assumiu o controle do bem mais precioso deles, a linguagem de Milton e Shakespeare, partiu-a em pedaços e usou o resultado para reescrever a história do mundo.

Joyce explorava a noção de tradução como uma forma de sondar a relação entre os idiomas e experimentar a relação de semelhanças ou diferenças entre as convenções linguísticas. Como já dissemos, foi tradutor de sua própria obra através da tradução de Anna Livia Plurabelle para a língua italiana. Como não poderia ser diferente, sua preocupação foi além da operação mecânica de conversão semântica. Estava preocupado com o efeito do som e do ritmo que a obra suscitaria nos leitores italianos. Fez esse processo através de uma recriação muito imaginativa que rompeu com as fronteiras rígidas entre texto fonte e a tradução e, por conseguinte entre escritor e tradutor. Ellmann (1982, p. 700) traz uma conversa que Joyce teve com Nino Frank, companhia frequente de Joyce em 1937 com o propósito de traduzirem Anna Livia para o italiano:

‘Nós devemos fazer o trabalho agora antes que seja tarde demais’, disse ele; ‘no momento há pelo menos uma pessoa, eu mesmo, capaz de entender o que estou escrevendo. Não posso garantir, contudo, que daqui a dois ou três anos, eu seja capaz de fazê-lo.’ Frank chegou a argumentar, tarde demais, que a língua italiana não era propícia aos trocadilhos e que não considerava possível a tradução do capítulo.¹⁴⁴

Rosa Maria Bosinelli foi uma estudiosa das traduções de Joyce para o italiano. Em um de seus artigos ela ressalta que as estratégias de escrita de Joyce têm muito em comum com o processo de tradução, não tanto em termos de preencher a lacuna entre duas línguas e culturas

¹⁴⁴ ‘We must do the job now before it is too late,’ he said; ‘for the moment there is at least one person, myself, who can understand what I am writing. I don’t however guarantee that in two or three years I’ll still be able to.’ Frank protested, too late, that the genius of Italian was not suited to puns, and that the chapter could not be translated.

diferentes, embora, segundo Bosinelli (2010, p. 190), até mesmo esse aspecto esteja presente no estilo multifacetado de Joyce, mas especificamente em termos de transformar um significado comum em algo novo e inesperado. Bosinelli dá a esse processo o nome de ‘transcrição’, termo que podemos contemplar em Campos (2010). A transcrição traz uma nova possibilidade para a tradução. Podemos perceber que Joyce se utiliza desse processo que o ajuda a articular uma de suas táticas que era apropriar-se do idioma dos britânicos. Conforme já pontuado anteriormente, é uma forma de testemunhar a rebelião do artista contra uma colonização que historicamente traduziu a herança celta em um tipo de anglicização que Joyce, de alguma forma, tentava resistir bravamente. Bosinelli (ibid., p. 191) vai relembrar uma passagem em *Retrato de um Artista Quando Jovem* na qual Dedalus e o reitor discutem sobre estética. Na conversa, Dedalus levanta a questão se na discussão estética as palavras estão sendo usadas de acordo com a tradição literária ou a tradição de mercado. Os dois discutem sobre as palavras ‘*funnel*’ e ‘*tundish*’.¹⁴⁵ E essa discussão vai trazer à tona um importante aspecto da tradução, além da “dolorosa lacuna entre os usurpadores ingleses e suas vítimas irlandesas”¹⁴⁶: o fato de que as palavras estão carregadas de memórias e associações diferentes, ou seja, “mesmo o mesmo objeto muda quando o nome é diferente.”¹⁴⁷ Joyce além de se apropriar da linguagem dos invasores a torna sua própria linguagem. Era como se ao manipular a língua inglesa ele a tornasse sua língua individual.

2.2.1 As traduções de *Finnegans Wake* e mais implicações

Patrick O’Neill (2013, p. 14-21) faz em seu livro *Impossible Joyce: Finnegans Wakes*, uma sequência cronológica das traduções ou, nas palavras dele, das tentativas de tradução, de *Finnegans Wake* até 2012. O’Neill (ibid., p. 22) cita primeiramente as versões completas, ou seja, as traduções integrais:

- em francês, por Philippe Lavergne em 1982;
- em alemão, por Dieter H. Stündel em 1993;
- Naoki Yanase traduziu em japonês em 1993;

¹⁴⁵ Como substantivos, a diferença entre *tundish* e *funnel* é que *tundish* é um tipo de funil usado no despejo de cerveja no orifício de um barril ou para encher as lamparinas com óleo, enquanto *funnel* é um utensílio da forma de um cone oco invertido, terminando abaixo em um tubo, e usado para transportar líquidos etc para um recipiente próximo. A tradução de ambos para o português brasileiro poderia ser funil, mas há de se levar suas especificações.

¹⁴⁶ [...] the painful gap between the English usurpers and their Irish victims [...]

¹⁴⁷ [...] even the same object changes when differently named.

- a tradução para a língua holandesa foi feita em 2002 por Robbert-Jan Henkes e Erik Bindervoet;
- em coreano, por Chong-keon Kim em 2002;
- e em português brasileiro por Donaldo Schüler em 2003.

Em 2013, surgiu a primeira tradução integral feita por uma mulher. Congrong Dai traduziu *Finnegans* para a língua chinesa.

Há também traduções abreviadas e/ou adaptadas bastante substanciais, como por exemplo: em alemão feita por Fritz Senn e Klaus Reichert, em 1989; em espanhol por Victor Pozanco, em 1993; em japonês por Kyoko Miyta (mais uma tradutora mulher), em 2004; uma tradução dos doze primeiros capítulos para o italiano por Luigi Schenoni, em 2011); uma tradução dos seis primeiros versos em russo por Henri Volokhonsky, em 2000; uma tradução dos seis primeiros capítulos e o capítulo final em japonês por Tatsuo Hamada, em 2009; outra versão dos três primeiros capítulos em japonês por Yukio Suzuki Yukio, Ryo Nonaka, Koichi Fujii, Tazuko Nagasaka, Naoki Tanase, em 1971; uma versão dos dois primeiros capítulos em galego por Albert Pagán, em 1993; e os primeiros e últimos capítulos em francês por André du Bouchet, em 1962. Coleções substanciais de trechos traduzidos estão disponíveis em italiano, feitas por J. Rodolfo Wilcock no ano de 1961 e em alemão por Friedhelm Rathjen em 2012.

Ainda conforme O'Neill (ibid.), dos capítulos de *Wake*, o mais popular entre os tradutores sempre foi o oitavo, conhecido como *Anna Livia Plurabelle*, que, conforme já pontuei, foi publicado como excerto do livro em 1928. Além de sua inclusão nas seis traduções completas do *Wake* listadas acima, existem pelo menos doze traduções completas adicionais de *Anna Livia Plurabelle*, com algumas tradutoras mulheres também, conforme lista a seguir (idioma / tradutor (es) / ano):

- tcheco / Maria Weatherall, Adolf Hoffmeister, Vladimír Procházka / 1932;
- alemão / Geroge Goyert / 1970; Wolfgang Hildesheimer / 1970; Hans Wollschläger / 1970;
- japonês / Osawa, Masayoshi, Kyôko Ono, Shigeru Koike, Junnosuke Sawasaki, Kenzo Suzuki e Motoi Toda / 1982;
- polonês / Maciej Słomczyński / 1985;
- espanhol / Francisco García Tortosa / 1992;
- italiano / Luigi Schenoni / 1996;
- romeno / Felicia Antip / 1996;
- sueco / Mario Grut / 2001;

- catalão / Marissa Aixàs / 2004;
- português brasileiro / Dirce Waltrick do Amarante / 2009.

É importante destacar que entre essas traduções completas de *Anna Livia* que listamos acima, há também algumas traduções parciais muito significativas, inclusive com a presença de Joyce, que conforme já dito, fez parte de alguns processos de tradução de trechos do *FW*. Podemos destacar então, segundo O'Neill (ibid., p. 23) a tradução de 1931 para o francês através de Beckett e Joyce; em 1964 e também em 1992, a tradução em húngaro realizada por André Biró; em japonês, por Junzaburô Nishiwaki, em 1933; para a língua italiana, também com a participação de Joyce, por Ettore Settani em 1940 e Nino Frank, publicada em 1979; e para o polonês por Jerzy Strzetelski, em 1959.

Em relação às traduções de *Finnegans Wake* para o português brasileiro, a árdua tarefa se inicia com os irmãos Campos com a tradução de alguns trechos em 1957. Entretanto, só em 1962, eles publicam esse volume, expandindo para mais alguns trechos e o intitulado como *Panaroma do Finnegans Wake* (a palavra é *panaroma* mesmo). Em 1968, Manuel Lourenço traduz a primeira página de *Wake*, e mais tarde traduz alguns outros trechos. Na sequência, temos o primeiro volume de um *Finnegans Wake* completo em português brasileiro, de Donald Schüler, em 1999, e a tradução completa, em cinco volumes extensamente anotados e cuidadosamente produzidos, foi concluída e publicada em 2001, trazendo o texto em inglês acompanhado da tradução para melhor cotejo do leitor, e trouxe consigo o título cunhado pelos irmãos Campos, *Finnícius Revém*. Em 2009, como apontado anteriormente, temos também tradução completa do capítulo *Anna Livia Plurabelle*, feita por Dirce Waltrick do Amarante, que vem somar ao grupo, embora não muito extenso, porém muito significativo, de mulheres tradutoras de *Finnegans*.

A partir dos anos 2000, pode-se observar uma revisitação de toda a tradição de Joyce e uma espécie de nova recepção sua no Brasil, com muitas traduções e trabalhos diversos sendo publicados. Uma terceira via de tradução foi executada com *Ulisses* (2012) por Caetano W. Galindo. Vale lembrar de que a primeira, de 1966, é de autoria de Antonio Houaiss e a segunda, de 2005, de Bernardina Pinheiro. Galindo também traduziu *Finn's Hotel* (2014), tradução inédita à língua portuguesa. Trata de um texto que antecede a finalização do *Work in Progress* que, como já mencionado anteriormente, na opinião de alguns estudiosos se tornaria o *Finnegans Wake*. *Dublinenses* (*Dubliners* - 1914) recebeu a tradução de três tradutores no Brasil, sendo eles: Hamilton Trevisan (1964); José Roberto O'Shea, que publicou duas traduções dessa obra (1993 e 2012); e Guilherme da Silva Braga (também em 2012). José Roberto O'Shea também traduziu *Stephen Herói* (*Stephen Hero* - 1944) em 2012, numa

tradução inédita ao português. A obra *Retrato do Artista quando Jovem* (*A Portrait of the Artist as a Young Man* – 1916) teve suas traduções para o português pelas mãos de José Geraldo Vieira (1945); Bernardina Pinheiro (2006); Elton Mesquita (2013); e Guilherme da Silva Braga (2014).

Recentemente, também, alguns dos escritos esparsos de James Joyce foram editados em *De Santos e Sábios: escritos estéticos e políticos* (2012), organizado a partir de *The Critical Writings* por Dirce Waltrick do Amarante e Sérgio Medeiros; ambos fizeram também a tradução e organização de *Cartas a Nora* (2012), que possuem tradução portuguesa editada no mesmo ano, feita por José Miguel Silva; ainda no mesmo ano, foram publicadas também as *Epifanias* (2012) de Joyce, traduzidas por Piero Eyben; anteriores, ainda, são o livro-guia *Para ler o Finnegans Wake de James Joyce* (2009), de Dirce Waltrick do Amarante, que traz a tradução de *Anna Livia Plurabelle*, e *O Efeito da Letra: Lacan leitor de Joyce* (2003), de Ram Mandil. Há também excertos de *Finnegans Wake* traduzidos para o português por Paulo Leminski e Arthur Nestrovski. Há duas recém-lançadas traduções, feitas em 2018, de *Epifanias* e *Retrato de Artista quando Jovem* sob a tradução de Tomaz Tadeu.

Os desafios na tradução de *Wake* começam a partir do título pelas múltiplas possibilidades de lê-lo, entendê-lo e traduzi-lo. O título é inspirado numa canção tradicional irlandesa, conforme já dito, cujo protagonista, Tim Finnegan, embriagado cai de uma escada e morre. “Nada nos impede que se veja em *Finnegans* o *s* de posse [...]. Assim, o título nos encaminha ao velório (*Wake*) do infausto operário.” (SCHÜLER, 1999, p. 16) No suposto velório, alguém derruba uísque no defunto, que volta à vida e começa a dançar com os presentes. Também, é possível percebermos que nome Finn evoca o mais famoso gigante da Irlanda, Finn MacCool, um dos heróis guerreiros celtas. Consequentemente, o título joga com a figura mítica (*Finn*) e com o retorno à vida de Tim Finnegan (*again*).

A mesma dualidade é insinuada pela expressão *Finnegans Wake*. Se for interpretada como *Finnegan 's wake*, o sentido será "o velório de Finnegan". Se, no entanto, interpretarmos o "s" como um marcador de plural, o sentido será "Os Finnegans despertam". (ESTEVEVES, 1999, p. 79)

O título da tradução completa de Schüler para o português brasileiro, como já mencionado anteriormente, cunhado pelos Campos, foi *Finnicius Revém*, que apesar de não se comunicar com as figuras míticas citadas acima, traz a característica circular do romance: começa pelo fim (*Finn*) e termina pelo início (*innicius*); *Revém* contempla o sentido de retorno, da volta à vida que aconteceria no velório (*wake*). Também, poderia conter um *rêve*

(sonho em francês), pois ‘wake’ também significa despertar (acordar do sonho). Assim, a recriação do título representa o fim e o retorno, trazendo em si a circularidade da obra. Patrick O’Neill (2013, p. 28) faz uma reflexão das traduções que o título já sofreu e comenta que o título dado por Schüler em seu livro infanto-juvenil de 2004, baseado em *Wake*, *Finnício Riovém* “melhora ainda mais o título anterior e é certamente uma das traduções mais engenhosas do título de Joyce até agora.”¹⁴⁸ (ibid.) De fato, podemos ver mantidas as características de ‘Finnício’ que citamos acima, mas em ‘riovém’ o elemento do rio, além do ‘revém’ (vem de novo) “e portanto, Anna Livia Plurabelle, a eterna rio que sempre retorna em um commodius vicus of recirculation.”¹⁴⁹ (ibid., p. 29)

Finnegans Wake é o tipo de obra que desafia a tradução, pois cada linha apresenta uma plurissignificação, instanciada pela manipulação lexical, por recursos sonoros e pela intertextualidade. O tradutor terá que possuir a habilidade de recriar e de brincar um pouco com o texto, a fim de que ele lhe ensine seu próprio caminho. As muitas possibilidades que se descortinam diante do tradutor podem, certamente, aumentar ainda mais o grau desafiador de traduzir *Finnegans Wake*. Nesse capítulo, em especial, a tradução está sendo abordada, mas há de se manter em mente que os desafios frente ao romance começam no momento da leitura. Segundo Schüler (1999, p. 23): “Assim como *Ulysses*, *Finnegans Wake* impõe renovados hábitos de leitura. A linear não basta. Em cada parágrafo, em cada frase, em cada palavra, tocamos estratos sobrepostos, convite a trabalho de arqueólogo.”

Segundo Haroldo de Campos (1971, p. 21): “Ninguém, como Joyce, levou a tal extremo a minúcia artesanal da linguagem. Seu macrocosmo – seu romance-rio – traz, em quase cada uma das unidades verbais que o tecem, implícito um microcosmo.” Esteves (1999, p.122) contribui nos dizendo que “Joyce fragmentou, quebrou, desmantelou a língua inglesa, o tradutor terá também que compor um texto desmantelando sua língua.” A ideia de quanto mais intraduzível um texto, mais recriável pode ser assustadora para muitos tradutores. A marca registrada de Joyce era a criatividade lexical e por certo, o tradutor terá que ser atingido por ela. Schüler (1999, p. 25) aponta essa questão à medida que discorre sobre seu próprio processo tradutório.

Quem traduz Joyce não pode abster-se da obrigação de criar similares aos da língua de origem. Distanciamo-nos com frequência da literalidade para captar efeitos que

¹⁴⁸ [...] improves further on his earlier title and is certainly one of the most ingenious translations of Joyce’s title so far.

¹⁴⁹ [...] and thus Anna Livia Plurabelle, the eternal river that always returns in a commodius vicus of recirculation.

ultrapassam significados, Joyce não é nada austero. Tivemos o cuidado de não destruir a jocosidade (para não dizer a *joycosidade*).

A tradução costuma ser um processo de três etapas: analítica, crítica e interpretativa. De todas elas, talvez a mais importante seja a última, embora, na maioria das vezes, o tradutor esteja mais comprometido com a primeira. Em *FW*, o enredo em si não é tão importante. A personagem principal de HCE, que tem sua história associada a tantos outros fatos míticos, não é a grande personagem, pois esse lugar no romance pertence a “palavra”, com todas as criações feitas pelo escritor irlandês.

O que Beckett (1961) logo percebeu, e acaba por nos reafirmar quando nos dedicamos ao estudo dessa obra, é que a linguagem em *Finnegans Wake* não se presta a passar uma ideia, ou a meramente servir à descrição, nem a narrar um ocorrido; prefere trazer implícito ou subentendido ao invés de apresentar por meio dela; intenta tê-la como ambiente próprio do acontecimento, não como ferramenta de significação para dizê-lo representativamente, ou dizê-lo à distância. Levando essa perspectiva em consideração, poderia ser coerente dispensar a escolha de um idioma para produzir o texto, tecendo sua literariedade de maneira anárquica em relação a regras de formação de palavras ou quaisquer outras normatividades de um idioma e suas limitações, e estaríamos, assim, seguindo os passos do próprio Joyce, que nos leva a ponto de dizer que o *Finnegans Wake* não está escrito em inglês, nem em irlandês, mas sim em uma língua própria, babélica, mesmo que indícios nos levem a argumentar que a base desse romance é a língua inglesa.

3 ANNA LIVIA PLURABELLE: O FEMININO NO UNIVERSO DE *WAKE*

Anna Livia Plurabelle foi o nome escolhido por James Joyce para designar uma das personagens mais emblemáticas de sua trajetória literária. A analogia feita entre a personagem e o rio, ou “o rio como metáfora da mulher” (AMARANTE, 2009, p 86), marca uma característica importante da personagem. Anna Livia é a personificação do rio Liffey fluindo através de Dublin.

Em nome de Annah¹⁵⁰ Anipatente Sempresente, Linfia de Plurabilidades, ovacionado seja seu evo, seu somtempo soado, seu rio seja chão, desigual no seu desigual! ¹⁵¹ (LEMINSKI, 2010, p. 285)

A personagem aparece em vários momentos do livro, como no caso do excerto acima que foi tirado do capítulo 5. Entretanto, é no oitavo capítulo que se dará uma ênfase especial a ela, sendo inclusive batizado por Joyce com o nome da personagem, “talvez o mais conhecido, estudado e traduzido [...] desde o primeiro esboço, enviado a sua protetora Harrier Weaver, em 1924.” (AMARANTE, 2009, p. 83). É o último capítulo do Livro I e é referenciado por Campbell e Robinson (1947, p. 25) como *The Washers at the Ford (As Lavadeiras do Vau)*, alusão às duas lavadeiras que dão suporte ao diálogo que o constitui.

A escolha da noite como cenário, além da representação linguística do sonho contribuem também para a dificuldade de análise dessa e das demais personagens. As decisões de Joyce são tomadas com a intenção de evitar atribuir uma característica a cada personagem e, dessa forma, ele confere vários atributos a cada uma delas, incluindo símbolos. Joyce desenvolve uma ‘sigla’ que, em suma, é uma coleção de símbolos ou figuras que ele compôs para uso em suas anotações sobre *Finnegans Wake*. Cada personagem: HCE, ALP, Shaun, Shem, Issy etc. tem uma sigla, que representaria seu nome em forma abreviada. O livro *The Sigla of Finnegans Wake* de Roland McHugh (1976) é o único texto que aborda este tópico de forma mais aprofundada. Joyce detalhou seu sistema básico de sigla para Weaver, em uma carta de março de 1924, passando a ela uma lista com as principais personagens:

- ▯ Earwicker ou HCE
- △ Anna Livia Plurabelle
- □ Shem
- ▲ Shaun
- S Serpente

¹⁵⁰ Anna Livia Plurabelle, princípio feminino do Wake. A abertura é paródia do Alcorão: "Em nome de Allah..."

¹⁵¹ In the name of Annah the Allmaziful, the Everliving, the Bringer of Plurabilities, haloed be her eve, her singtime sung, her rill be run, unhemmed as it is uneven. [FW 104.01]

- P Saint Patrick
- T Tristão
- I Isolda
- X Mamalujo
- □ O título do livro (Esse símbolo, todavia, Joyce disse a Weaver que não tinha muita certeza, pois o título só seria decidido ao fim da obra.)

Como já vimos, há duas personagens principais, Humphrey Chimpden Earwicker, ou HCE e Anna Livia Plurabelle, ou ALP, sua esposa. Os dois, então, representam os primeiros pais da Irlanda e de toda a humanidade, uma história secular de Adão e Eva.

Earwicker tem uma esposa, a alma do livro - enfeitiçando, sempre mudando, inspirando, impregnando tudo. Ela aparece tipicamente sob o nome de Anna Livia Plurabelle, abreviada como ALP. Assim como Earwicker é metamorfoseado em Adão, Noé, Lord Nelson, em montanha ou em árvore, também a ALP se torna uma transposição sutil de Eva, Isis, Isolda, uma nuvem passante, um rio corrente. (CAMPBELL; ROBINSON, 1947, p. 9)¹⁵²

Representam o enlace das cidades e dos rios através do globo. Se ela é considerada a personificação do Liffey, como citamos acima, ele pode ser considerado a personificação da cidade de Dublin. Nos capítulos 2,3 e 4 do Livro I, relativos ao HCE, há muitos nomes de cidades, entre outros vários nomes que lhe são atribuídos, conforme excerto retirado da obra:

O grande fato emerge depois dessa data histórica todos os manuscritos até então exumados iniciados por Haromphrey levam a sigla H.C.E. e enquanto ele era isolado e indolente e sempre bom o Dooque Umphrey para os hungerleans sanssolo de Lucalizod e Chimbers para seus comparsas era igualmente certamente uma reviravolta prazerosa do populacho que lhe deu como sentido dessas letras normativas o apelido o Homem Cá Está. (AMARANTE, 2018, p. 31)¹⁵³

E no capítulo 8 da ALP há inúmeros nomes de rios, dos quais trataremos mais à frente. A alusão da personagem às águas pode ser observada em outros capítulos também, como por exemplo, o trecho abaixo retirado do capítulo 6, do Livro I:

¹⁵² Earwicker has a wife, the psyche of the book - bewitching, ever changing, animating, all -pervading. She appears typically under the name of Anna Livia Plurabelle, abbreviated to ALP. Just as Earwicker is metamorphosed into Adam, Noah, Lord Nelson, a mountain, or a tree, so ALP becomes by subtle transposition, Eve, Isis, Iseult, a passing cloud, a flowing stream.

¹⁵³ The great fact emerges that after that historic date all holographs so far exhumed initialled by Haromphrey bear the sigla H.C.E. and while he was only and long and always good Dook Umphrey for the hungerlean spalpeens of Lucalizod and Chimbers to his cronies it was equally certainly a pleasant turn of the populace which gave him as sense of those normative letters the nickname Here Comes Everybody. [FW 32. 12]

Então Nuvoletta refletiu pela última vez em sua leve e longa vida e mingou todas as miríades de pensamentos num só. Cancêulou todos os compromissos. Subiu pelos baluastros: gritou num núvil nominho ninfantil : Nuée! Nuée! Um tule onduleou. Ela passou. E dentro do rio que fora uma corrente (pois milhares de lágrimas tinham ido por ela e vindo por ela que era dada e doída pela dança e seu apelodo era Missisliffi) cai uma lágrima, minúltima lágrima, a mais leve de todas as lágrimas (falo para os fãs de fábulas de radioamor, lunávidos pelo ar vulgar de estrelas de celenovela) pois esta era a milágrima. Mas o rio escorregou lago por ela, sorvendo-a de um trago, como se mágua fosse água: Ora, ora, ora! Quem quer chora, quem não quer vai-se embora! (CAMPOS, 1971, p. 53) ¹⁵⁴

As outras três personagens, Shem, Shaun e Issy, seus filhos, que completam as personagens principais do enredo, também recebem dezenas de nomes e características através do romance. O trecho abaixo exemplifica isso através da figura de Shem:

Shem é dinimutovo pra Shemus como Jem é apelido pra Jacob. [...] A westeamenta corpórea de Shem, parece, incluía um crânio afeelado, um oito olhar chistoso, um baita d'um nariz, um braço dormente n'auto duma manga, quarentedois cabelos fora de sua descoroa, dezhuite para sue lábio zombeteiro, um trio de barbels debaixo desseu longo queixo (filho da porca), o ombro torto mais alto do que o direito, todo ouvidos, uma língua artificial com uma encurvatura natural, [...] (AMARANTE, 2018, p. 79) ¹⁵⁵

Riverrun, ou riocorrente (tradução feita pelos irmãos Campos) é a primeira palavra da página 3, a qual não cabe a descrição de palavra que inicia o livro, pois não há como determinarmos início e fim em *Finnegans*. O rio é uma fonte fertilizante. O rio Liffey significa *life* (vida) e é representado por Joyce como a fluidez da vida em seu sentido mais universal. É a representação da vida e da morte. Não é que o rio mude, mas em seu longo caminho, ele deságua na Baía de Dublin, onde se funde com o mar. Assim, o rio morre metaforicamente para ressuscitar sob a forma de nuvem, cuja chuva enche o rio, completando assim o ciclo de vida, morte e ressurreição. O capítulo dedicado a Anna Livia Plurabelle “é uma tentativa de subordinar as palavras ao ritmo da água.” ¹⁵⁶, conforme as palavras do próprio escritor. (ELLMANN, 1982, p. 564) Assim, podemos imaginar muitas coisas, como

¹⁵⁴ Then Nuvoletta reflected for the last time in her little long life and she made up all her myriads of drifting minds in one. She cancelled all her engauzements. She climbed over the bannistars; she gave a childy cloudy cry: Nuée! Nuée! A lightdress fluttered. She was gone. And into the river that had been a stream (for a thousand of tears had gone eon her and come on her and she was stout and struck on dancing and her muddied name was Missisliffi) there fell a tear, a singult tear, the loveliest of all tears (I mean for those crylove fables fans who are 'keen' on the prettypretty commonface sort of thing you meet by hopeharrods) for it was a leaptear. But the river tripped on her by and by, lapping asthough her heart was brook: Why, why, why! Weh, O weh I'se so silly to be flowing but I no canna stay! [FW 159. 6]

¹⁵⁵ Shem is as short for Shemus as Jem is joky for Jacob. [...] Shem's bodily getup, it seems, included an adze of a skull, an eight of a larkseye, the whoel of a nose, one numb arm up a sleeve, fortytwo hairs off his uncrown, eighteen to his mock lip, a trio of barbels from his megageg chin (sowman's son), the wrong shoulder higher than the right, all ears, an artificial tongue with a natural curl, [...] [FW 169.11]

¹⁵⁶ It is an attempt to subordinate words to the rhythm of water.

por exemplo, que *Finnegan* é aquele que cai e ascende, que Dublin pode ser qualquer lugar, que Anna Livia pode ser todas as mulheres, assim como, HCE pode ser todos os homens. Ela, a mãe, ele, o pai. Ela, o rio, ele, a montanha. Se ele cai, ela o levanta e quantas vezes forem necessárias, sem fim. A representação da sociedade pode estar no centro ou nas margens, ou nas lendas e mitos, entretanto, tudo pode ser “imarginável”.¹⁵⁷ (SCHÜLER, 1999, p. 33)

Finnegans Wake começou a ser escrito em 1923 e teve a sua publicação integral somente em 1939. Contudo, a partir de 1927, Joyce começou a publicar, na revista *transition*, capítulos do livro de forma independente: *Anna Livia Plurabelle*, em outubro de 1928; *Tales Told of Shem and Shaun*, em agosto de 1929; e *Haveth Childers Everywhere*, em junho de 1930. O final dos anos 20 foi intenso na história do *Work in Progress*. Em agosto de 1929, o capítulo *ALP*, ganhou uma publicação em forma de livro feita pela Faber & Faber, que mereceu até um pequeno poeminha criado por Joyce:

Compre um livro em papel castanho
De Faber & Faber
Para ver Annie Liffey viajar, tropeçar e saltar,
Setepecados em seus cantocoisas,
Plurabelle em sua prosa,
Concha de mar maré música riocaminho ela flui.¹⁵⁸
(ELLMANN, 1982, p. 616)

Anna Livia Plurabelle é o capítulo com o qual ele esperava, insistentemente, conquistar leitores. Ele escreveu oito versões ao todo, constituindo incontáveis horas de trabalho, cada episódio mais enriquecido, mais exuberante e mais transmutativo. O que ele estava tentando fazer era deixar uma marca literária para um mundo que não estava preparado para isso. De acordo com Amarante (2009, p. 90), o que a princípio parecia ser uma conversa corriqueira entre duas lavadeiras, foi se tornando cada vez mais complexa na forma e no conteúdo.

Ao redigir o primeiro rascunho do capítulo, Joyce já estava preocupado em dar-lhe “universalidade”, mas talvez só tenha obtido isso a partir da oitava versão, quando o autor decidiu incluir no texto numerosos nomes de rios, nem sempre de forma explícita, fazendo alusões a todo planeta. (AMARANTE, 2009, p. 90)

Alguns estudiosos falam que seriam cerca de aproximadamente mil nomes de rios misturados à linguagem do capítulo. Na verdade, como os nomes não aparecem de forma

¹⁵⁷ immarginable [FW 4.19]

¹⁵⁸ Buy a book in brown paper / From Faber & Faber / To see Annie Liffey trip, tumble and caper. / Sevensinns in her singthings, / Plurabelle on her prose, / Seashell ebb music wayriver she flows.

clara dentro do texto, mantendo assim a habitual obscuridade da obra, só mesmo leitores muito astutos e persistentes se dariam ao trabalho de encontrá-los, identificá-los e, por fim, contá-los. Joyce usava como justificativa para essa inserção o fato de que qualquer pessoa, em qualquer lugar do mundo, se sentiria parte do livro ao ver o nome de um rio de sua região ou país sendo citado. Para dar um exemplo disso, temos na frase “She thought she’s **sankh neathe** the ground with **nymphant** shame when he gave her the **tigris** eye!” [FW 202.27] (Grifo meu.) É possível identificar os nomes dos rios Sankh, Neath, Tigris e ainda perceber que na palavra ‘*nymphant*’ há uma referência à ninfa que de alguma forma está associada aos rios também. O rio Sankh fica na Índia, o Neath no Reino Unido e o rio Tigris está no Iraque, Síria e Turquia. Os irmãos Campos traduziram a frase da seguinte forma: “Ela pensou que ia sussumir subterra de ninfante virgonha quando ele lhe botou o olho de tigris.”

Max Eastman citou uma conversa que teve com Joyce no livro *The Literary Mind* (1931), no capítulo intitulado *Poets talking to thmeselves*, sobre a ininteligibilidade do capítulo *Anna Livia Plurabelle* que tinha sido lançado há pouco. Na época, Joyce leu para ele um trecho e contou sobre o fato de ter inserido o nome de quinhentos rios, o tempo que isso lhe havia tomado e as razões para tal. Durante a leitura, Max afirmou não ter distinguido o nome de nenhum rio sequer, mas que depois com calma, resolveu reler o trecho e que conseguiu identificar o nome de três rios e meio. Para ele, se Joyce gastou seiscentas horas para fazer isso, seu leitor gastaria seiscentas mil para identificá-los. Realmente, perguntava-se Eastman, quantos leitores seriam capazes de se prestar a esse trabalho e quantos sentiriam prazer nisso, uma vez que o ‘prazer do leitor’ tinha sido um dos argumentos utilizados por Joyce para justificar suas escolhas.

Além disso, parece-me óbvio que um autor que sinceramente desejasse levar ao leitor a experiência de adormecer – através dos vários estágios, consciente, semiconsciente, inconsciente – não começaria tomando os nomes de quinhentos rios e enterrando-os tão profundamente em um criptograma poliglótico que o pobre leitor teria que ficar quatorze noites seguidas, com dezessete dicionários de língua estrangeira, seis enciclopédias, sete quilos de café, um Atlas e um Almanaque Mundial, para desenterrar meia dúzia deles. (EASTMAN, 1931, p. 102)¹⁵⁹

Refletindo sobre essa escolha de Joyce em relação aos nomes dos rios no capítulo de *Anna Livia*, vem à tona o que Lacan (2007, p. 160) fala a respeito do fato de Joyce ser

¹⁵⁹ Moreover, it seems obvious to me that an author who sincerely desired to convey a reader the experience of falling asleep – through the various stages, conscious, semi-conscious, unconscious – would not begin by taking the names of five hundred rivers and burying them so deep in a polyglottical cryptogram that the poor reader would have to stay up fourteen nights in succession with seventeen foreign-language dictionaries, six encyclopedias, seven pounds of coffee, an Atlas, and a World Almanac, in order to dig up a half dozen of them.

desabonado do inconsciente. Em língua francesa, o termo *désabonner*¹⁶⁰ significa ter deixado de ser assinante de algo, cancelar uma assinatura ou subscrição (de um jornal, de um serviço, etc.). Digamos que a linguagem produza a assinatura do inconsciente, e assim, Joyce “é capaz de cancelar essa assinatura ao promover a conjugação entre significantes, não mais com a intenção de produzir sentido, mas fundamentalmente com a finalidade de produção de gozo” (MANDIL, 2003, p. 268). Além das palavras inventadas em *Finnegans Wake*, Joyce inventou uma nova literatura, feita não para se ler, mas para se escutar, privilegiando não mais o sentido e sim o gozo. Como já citado em trecho anterior, para ele, seus livros não deveriam ser lidos, mas escutados como música.

Quanto ao nome escolhido por Joyce para a personagem, além de fatos de sua vida, há elementos históricos e mitológicos em toda essa composição durante todo o livro. Anna, dentro da mitologia irlandesa, seria a deusa da abundância, a mãe dos deuses, “descrita algumas vezes como a Eva irlandesa” (AMARANTE, 2009, p. 97). Há também a associação do nome Anna com água, como não poderia ser diferente por tudo que vimos da personagem até agora. “Em irlandês, Ann e Anna procedem da palavra “Eanach” [...] deriva da raiz “ean”, que significa água, ou, dependendo da ligação, pode adquirir também o sentido de “lugar com água”, “charco”, “lago”, “pântano” etc.” (ibid., p. 98). O nome Livia nos leva a acreditar que seja mesmo referência ao rio Liffey. Fora essa associação tão lógica, “o nome Livia tem um parentesco homógrafo com o inglês *life*, vida, e homófono com *leafy*, frondoso.” (ibid., p. 97). Completando o nome, Plurabelle pode ser compreendido como um nome composto, plura e belle, do latim pluris (mais) e bella (bonita), ou seja, sugere a abundância e a beleza próprias de uma deusa-mãe. “O termo “bella” é também elemento frequente em topônimos irlandeses. Pode também representar a palavra “Bile”, árvore sagrada, e “Bili” objetos de culto incrustados em pedras circulares.” (ibid., p. 96)

3.1 A NARRATIVA DO CAPÍTULO

“O me conta tudo sobre Anna Livia! Quero saber tudo sobre Anna Livia. Bem, conheces Anna Livia? Claro que sim, todo mundo conhece Anna Livia. Me conta tudo. Me conta já. Cais dura se ouvires.”¹⁶¹ (AMARANTE, 2009, p. 115) É com esse humor

¹⁶⁰ Na tradução para o português do seminário *O sinthoma*, Sérgio Laia optou pelo termo ‘desabonado’.

¹⁶¹ O tell me all about Anna Livia! I want to hear all about Anna Livia. Well, you know Anna Livia? Yes, of course, we all know Anna Livia. Tell me all. Tell me now. You'll die when you hear. [FW 196.1]

efervescente que Joyce inicia o capítulo ao som da água e de uma enxurrada de fofocas entoada por duas lavadeiras. E assim, Anna Livia vai sendo revelada!

Esse quase implorar das lavadeiras por saber de tudo sobre Anna Livia é um aspecto que dá muita fluidez ao capítulo. Quando estamos diante de um ponto alto da história de ALP, suas vozes aparecem sempre muito perplexas diante de tanto pecado e sordidez. Ao mesmo tempo que elas ficam boquiabertas com as histórias, “Meu Deus, nem Deus, ela fez isso? Madawaska, nunca ouvi coisa igual!”¹⁶²(AMARANTE, 2009, p. 123), elas ficam ávidas por mais, “Me conta, me conta como ela pôde prosseguir através de todos os seus companheiros, a divinabólica?”¹⁶³ (ibid., p. 125); “Agora escuta. Tás escutando? Sim, sim! É claro que tou! Sê toda ouvidos! Deixossom trar!”¹⁶⁴(ibid., p. 123) e perplexidade é o que não falta às duas: “Deudossel é o cúmulo!”¹⁶⁵(ibid., p. 119); “Iaco, nunca tinha ouvido coisa igual! Conta-me mais. Conta-me most.”¹⁶⁶ (ibid., p. 119); “Quantos élèvinos ela teve ao lodo? Honestamente não posso te contar isso. [...] Ora lá, todo esse bando?”¹⁶⁷ (ibid., p. 125); “Pela pomba das dunas! Qu’est? Izod? Tens certeza?”¹⁶⁸ (ibid., p. 127); “Ela fez isso? Mississipericórdia!”¹⁶⁹ (ibid., p. 139); “Tás brincando! Anna Liv? Juro por seus.” (ibid., p. 123). As conclusões que vão sendo tiradas pelas lavadeiras também contribuem de forma ímpar ao capítulo: “Arran, onde está o teu nariz? E onde está a goma? Isso não é cheiro de sacristia em ação de graças.”¹⁷⁰ (ibid., p. 131). São marcas fortes que permeiam o texto desde o início até o fim do capítulo

A sinopse seria a narrativa de duas lavadeiras que, em lados opostos do rio Liffey, começam uma conversa, cujas características nos levam a interpretar como uma ‘fofoca’ muito acalorada. Podemos associar com o dito popular ‘lavar a roupa suja’ que significa dizer as verdades, falar o que precisa ser dito, pôr as coisas às claras. Nesse caso, ‘lavar a roupa suja em público’ para que todos vejam. O assunto que vai se desenrolando à medida que elas vão tirando as manchas da roupa, é a vida de Anna Livia. “É estranho que um rio tão sujo como o Liffey possa ser o agente de limpar o passado e renová-lo,”¹⁷¹ nos dirá Tindall (1969, p.140). As manchas, por sua vez, representam os pecados que serão ali narrados. Sendo assim,

¹⁶² Lordy, lordy, did she so? Well, of all the ones ever I heard! [FW 200. 25]

¹⁶³ Tell me, tell me, how cam she camlin through all her fellows, the neckar she was, the diveline? [FW 202.6]

¹⁶⁴ Listen now. Are you listening? Yes, yes! Idneed I am! Tarn your ore ouse! Esseonne inne! [FW 201.2]

¹⁶⁵ Gota pot! Yssel the limmat? [FW 198.10]

¹⁶⁶ Well, I never now heard the like of that! Tell me moher. Tell me moatst. [FW 198.22]

¹⁶⁷ How many aleveens had she in tool? I can’t rightly rede you that. [...] Olaph lamm et, all that pack? [FW 201.23]

¹⁶⁸ For the dove of the dunas! Wasut? Izod? Are you sarthin suir? [FW 203.7]

¹⁶⁹ She did? Mersey me. [FW 208.30]

¹⁷⁰ Arran, where’s your nose? And where’s the starch? That’s not the vesdre bene diction smell. [FW 204.26]

¹⁷¹ Odd that a river so dirty as the Liffey can be the agent of cleaning the past up and renewing it [...]

elas começam a fofoca por HCE e pelo possível crime que ele teria cometido no parque. Elas enrolam as mangas de suas roupas e desenrolam a língua “pra tornar público seu lençol privado.”¹⁷²

Ora, você sabe, quando aquêlo malandro fêz baque e fêz o que você sabe. Sim, eu sei, e daí? Lave com calma e não saalpique a gente. Levante as mangas e solte a língua. E pare — ai! — de bater em mim quando se abaixa anágua. Ou que diabo foi que trentaram duescobrir que êle tresandou fazendo no parque de Duêndix. O grande canalha! A camisa sua, veja! A lama que ela deixa! Tôda a água está preta. E´molhar e malhar a setemana inteira. Já lavei tanto que perdi a conta. Sei de cor os lugares que êle costruma cacolavar, s'sujeito sujo! E eu esfolando a mão e esfomeando a minha fome para tornar a pública sua roupa íntima. Bata bem com a batalhavadeira e limpe depois. Meus pulsos emperrujam de tanto esfregar as manchas de môfo. Que dneipers deumidade e que gangerenas de pecado! (CAMPOS, 1971, p. 55)¹⁷³

Entretanto, o assunto principal, como já dissemos, é Anna Livia. As lavadeiras seguem descrevendo a personagem numa perspectiva que vai desde a comparação dela com uma prostituta até a descrição com um rio. Segue um trecho no qual as lavadeiras a descrevem demonstrando com precisão o espírito de fofoca: “Ela deve ter sido uma vagaabundante nos seus dias, sim, ela foi, mas do que a maioria. Shoaltamente que ela foi, por Deueus. Ela teve excasos homens para si.”¹⁷⁴ (AMARANTE, 2009, p. 125) E Anna Livia “é generosa a uma falta” (TINDALL, 1969, p. 144)¹⁷⁵ Podemos perceber isso no trecho no qual ela é descrita como um perigo aos camponeses “jungindo um, tangendo outro, tocando um flanco e tocantanto um canto e pagarelado e papilionando e riachando rumo do seu leste.”¹⁷⁶(CAMPOS, 1986, p. 57) E assim, vestindo “espartilhos espadaúdos [...] calcinhas cor-de-sangue”¹⁷⁷(AMARANTE, 2009, p. 137) é que ela expunha seus “naturalmente negros pântanos” (ibid.) e “deixava um rastro de estranhas cinquainta miles irlandesas ao longo do Kuhurso por onde passava.” (ibid. p. 139) Porém, Tindall (1969, p.143) observa que não será somente esta versão sedutora que lhe será atribuída, mas as características da esposa e da mãe.

¹⁷² [...] to make his private linen public. [FW 196.13]

¹⁷³ Well, you know, when the old cheb went futt and did what you know. Yes, I know, go on. Wash quit and don't be dabbling. Tuck up your sleeves and loosen your talktapes. And don't butt me — hike! — when you bend. Or whatever it was they threed to make out he thried to two in the Fiendish park. He's an awful old reppe. Look at the shirt of him! Look at the dirt of it! He has all my water black on me. And it steeping and stuping since this time last wik. How many goes is it I wonder I washed it? I know by heart the places he likes to saale, duddurty devil! Scorching my hand and starving my famine to make his private linen public. Wallop it well with your battle and clean it. My wrists are wrusty rubbing the mouldaw stains. And the dneepers of wet and the gangres of sin in it! [FW 196.6]

¹⁷⁴ She must have been a gadabout in her day, so she must, more than most. Shoal she was, gidgad. She had a flewmen of her owen. [FW 202.3]

¹⁷⁵ [...] she is generous to a fault [...]

¹⁷⁶ Linking one and knocking the next, taptng a flank and tipping a jutty and palling in and pietaring out and clyding by on her eastway. [FW 202.8]

¹⁷⁷ [...] stout stays [...] her bloodorange bockknickers [...] natural nigger boggers [...] trailed fffifty odd Irish miles behind her lungarhodes. [FW 208.12-13-21]

“Alguns dizem que ela tinha três figuras para completá-la e confinou-a a cento e onze.”

¹⁷⁸Essas três partes que formam sua personalidade também vai fazer parte do triângulo (do delta) que iremos descrever um pouco mais adiante.

As lavadeiras falam do casamento de Anna Livia com HCE: “O galo entoa fonte de riqueza, os coros da igreja anunciam noivamente, Zamobosy está esperando por Mim.”¹⁷⁹ (AMARANTE, 2009, p. 135). Descrevem seu cabelo, sua pele e suas roupas, que em determinado momento parece ser um vestido de noiva. É um trecho muito melódico desse capítulo, que O’Brien (2017) vai chamar de “descrição arrebatadora dos preparativos nupciais de Anna”.¹⁸⁰ A autora acrescenta que essa descrição poderia pertencer a *The Songs of Songs* (*Cântico dos Cânticos*).¹⁸¹

E depois disso ela teceu uma agrinalda para o seu cabelo. Ela a trançou. Ela a tramou. De grama do prado e de lírio-roxo do rio, de junco e de plantas aquáticas, e da queda dolorosa do salgueiro-chorão. Então ela fez seus braceletes, suas presilhas e seus ankletes e uma amuleto de molhe para o colar de contas de carvão e tagarelado seixos e resmungando pedregulho, ricos e restaurados, das runasricas da Irlanda e pulseiras de conchas de mármore. Feito isso, uma impressão de fuligem para seus ilusórios olhos, Annushka Lutetiavitch Pufflovah, e creme de lollipop para seus lábios e o pó do pote de maquiagem para as suas maçãs do rosto, de morangos vermelhos a extra-violento, e ela mandou suas criadas de quarto para Sua Afluência, Ciliegia Grande e Kirschie Real, as duas primas, com respcktos À senhora dele, infiltrando e costurando, e por uma licença ela passou ante ele por uma minuta.¹⁸² (AMARANTE, 2009, p. 135)

Depois ALP se disfarça comportando-se como uma “pobre bruxa enlameada”¹⁸³ e é transformada em Pandora que traz presentes, muito estranhos, para seus filhos e outras pessoas também. Para Tindall (1969, p. 145) os melhores presentes foram para os homens literatos: “*a collera morboous for Mann in the Cloack*” [FW 211.1] é uma alusão a Thomas

¹⁷⁸ Some say she had three figures to fill and confined herself to a hundred eleven [...] [FW 201.24]

¹⁷⁹ The cock striking mine, the stalls bridely sign, there’s Zambosy waiting for Me! [FW 207.16]

¹⁸⁰ [...] rapturous description of Anna’s bridal preparations [...]

¹⁸¹ O *Cântico dos Cânticos* é o quarto livro da terceira seção da Bíblia hebraica e um dos livros poéticos do Antigo Testamento da Bíblia cristã. O *Cântico dos Cânticos* é o poema do amor que oferece ao leitor a imagem de dois jovens apaixonados, também através do paradigma da corporeidade. A tradição judaica o interpreta como uma alegoria da relação entre Javé e Israel. A tradição cristã, além de apreciar o sentido literal, de uma canção romântica entre um homem e uma mulher, interpretou também o poema como uma alegoria de Cristo e sua "noiva", a Igreja Cristã.

¹⁸² And after that she wove a garland for her hair. She pleated it. She plaited it. Of meadowgrass and riverflags, the bulrush and waterweed, and of fallen griefs of weeping willow. Then she made her bracelets and her anklets and her armllets and a jetty amulet for necklace of clicking cobbles and pattering pebbles and rumbledown rubble, richmond and rehr, of Irish rhunerhinerstones shellmarble bangles. That done, a dawk of smut to her airy ey, Annushka Lutetiavitch Pufflovah, and the lollipop cream to her lippelens and the pick of the paintbox for her pommettes from strawbirry reds to extra violates, and she sendred her boudeloire maids to His Affluence, Ciliegia Grande and Kirschie Real, the two chirsines, with resspecks from his missus, seepy and sewery, and a request might she passe of him for a minnikin. [FW 207.1]

¹⁸³ Fenny poor hex [FW 208.26]

Mann e a cólera de *Morte em Veneza*. Na frase: “*Will-of-the-Wisp and Barny-the-Bark two mangolds noble to sweeden their bitters*” [FW 211.2] podemos observar de acordo com Tindall que ‘*Will-of-the-Wisp*’ se refere a William Butler Yeats e que ‘*Barny-the-Bark*’ é George Bernard Shaw. O presente para eles ganhariam seria duas nobres beterrabas, porém, na língua inglesa ‘*mangold*’ além de ser uma espécie de beterraba também nos leva a pensar em ouro, ou seja, um prêmio. De fato, essa ideia acaba se comprovando através do ‘*sweeden their bitters*’ que seria algo como adoçar suas amarguras. Pois, Joyce amargurou a entrega do Prêmio Nobel da Literatura a Mann, Yeats e Shaw, sendo que ele esteve fora desta lista.

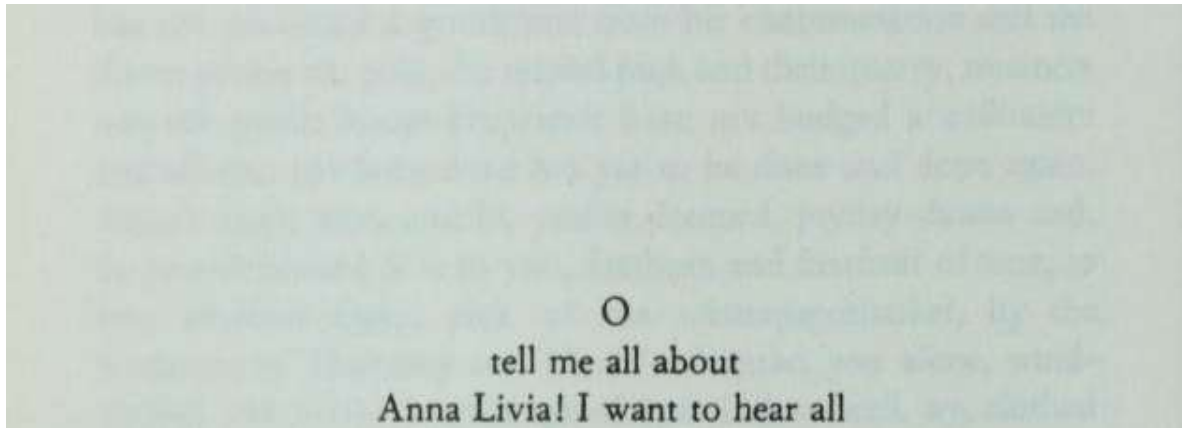
E assim, Anna é descrita com muito rigor de detalhes, “um palito de magra, numa saia veranilapônica e bochechas ameizônicas.”¹⁸⁴ (ibid., p. 121) Ela volta para um novo ‘*ricorso*’¹⁸⁵. A letra ‘O’ que inicia o capítulo oito se vista em separado, representa a letra ómega. Alfa e ómega são as letras, respectivamente, primeira e última, do alfabeto grego clássico. A tradição cristã assimila frequentemente Deus ao alfa e ómega. Este conjunto simboliza a eternidade divina. Ómega (feminino) é a resposta de ALP ao alfa (masculino) de HCE. “Pois o livro é composto em círculo; a última palavra flui para a primeira, ómega se funde em alfa e o rosário da história começa novamente.”¹⁸⁶ (CAMPBELL; ROBINSON, 1947, p. 23) Tindall (1969, p. 141) nos chama a atenção para as três primeiras linhas do capítulo que vistas tipograficamente formam um triângulo, ou seja, um delta, que além de ser a quarta letra do alfabeto grego representada por Δ , é também muito apropriado quando o assunto é um rio. Vimos que nas siglas que Joyce criou para representar as personagens, Anna Livia é representada por Δ . Tindall também alude ao triângulo usado na logomarca da cervejaria Bass. E ainda faz referência ao “triângulo feminino” que seria uma representação do púbis da mulher.

¹⁸⁴ [...] a fingerthick, in a Lapsommer skirt and damazon cheeks, [FW 199.11]

¹⁸⁵ Termo que provém da obra do filósofo Giambattista Vico (1668-1744) que representa o fechamento do ciclo que realiza o movimento circular e repete o mesmo percurso em cadeia.

¹⁸⁶ For the book is composed in a circle; the last word flows into the first, Omega merges into Alpha, and the rosary of history begins all over again.

Figura 11: As três primeiras linhas do capítulo 8 de *Finnegans Wake*.



Fonte: JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Londres: Penguin Books, 1992, p. 196.

Há fatos curiosos sobre a criação dessa personagem, como por exemplo, a forma como Joyce caracteriza seu cabelo, “no curso do cabelo cantamarino açafião dela, dividindo eles e suavizando ela e mesclando ele, aquilo era escuro-profundo e amplo como pântano vermelho no pôr do sol.”¹⁸⁷ (AMARANTE, 2009, p. 129) Segundo ele, teria sido inspirado nos cabelos de Livia Schmitz, esposa do escritor Ítalo Svevo. A cor do cabelo condizia com as águas do rio Liffey, assim como seus longos fios foram associados a sua correnteza. De fato, não só o cabelo como o nome Livia também serviu para construir sua heroína.

A senhora Schmitz estava um pouco incomodada, apesar de tudo; ela queria ter certeza de que ele não estava denegrindo-a. Mais tarde, Schmitz mandou seu retrato (com o cabelo solto) por Veruda para Joyce, como um cerimonioso agradecimento pelo ‘pôr do sol dourado’ que Joyce lhe atribuía. Assim, Joyce disse a um jornalista italiano: “Dizem que eu imortalizei Svevo, mas também imortalizei as tranças da sua senhora. Elas eram longas e avermelhadas. Minha irmã, que costumava vê-las soltas, contou-me sobre elas. O rio em Dublin passa por tinturarias e por isso tem água avermelhada. Por isso, comparei divertidamente essas duas coisas no livro que estou escrevendo. Uma dama nele terá as madeixas que são realmente da Senhora Svevo”. (ELLMANN, 1982, p. 561)¹⁸⁸

Os sons, como dissemos, são de água, do canto dos pássaros e da batida das peças de roupas que estão sendo lavadas. As fofocas e conversas das mulheres refletem o fluxo e

¹⁸⁷ [...] in her singimari saffron strumans of hair, parting them and soothing her and mingling it, that was deepdark and ample like this red bog at sundown. [FW 203.20]

¹⁸⁸ Signora Schmitz was a little disturbed, notwithstanding; she had to be assured again that he was not denigrating her. Later Schmitz sent her portrait (with her hair let down) by Veruda to Joyce as ceremonious thanks for 'the golden sunset'³¹ Joyce had given him. As Joyce remarked to an Italian journalist, 'They say I have immortalized Svevo, but I've also immortalized the tresses of Signora Svevo. These were long and reddish-blond. My sister who used to see them let down told me about them. The river at Dublin passes dye-houses and so has reddish water. So I have playfully compared these two things in the book I'm writing. A lady in it will have the tresses which are really Signora Svevo's.

refluxo do rio em que elas estão lavando as roupas. Conforme os estudos de Bishop (1986, p. 352), a atenção a essa sonoridade no capítulo Anna Livia Plurabelle nos servirá de aporte para entender grande parte de seu conteúdo, que como estamos vendo aqui, é baseado em principalmente quatro coisas: a figura de um homem ausente a tudo que se fala sobre ele, as genealogias, a lavação e Anna Livia. Seguem dois trechos nos quais esses sons conseguem ser percebidos:

Quando eles assistiram ele saltar suave sobre sua segura sabá, como um lascivo lorde saíomão, os touros dela estavam uivando, saciados de satisfação. **Boyarka buah! Boyana bueh!** Ele mereceu sua pequena penosa vitória, nosso nobre garanhão, o mercante. Ele mereceu. Olha aqui. Na umidade da proa. Não sabias que ele era shamado uma criança do oceano, Floatuaante filhodágua? Havemmarea, então era ele.¹⁸⁹ (AMARANTE, 2009, p. 116) (Grifo meu.)

Tá certo eu conheço um tanto a tua lavação. **Flap!** Irianda sóbria é Irianda morta. Deus te guarde, Maria cheia de graxa, o bolor é comigo! Tuas preces. Eu cria tbém! Mannbomdeus! Onde tu andas entornando teu copo, conta-nos, cara lustrosa, na canteena Carrigacurra de Conways? Era eu o quê, ancamanca? **Flop!**¹⁹⁰ (AMARANTE, 2009, p. 149) (Grifo meu.)

À medida que a água do rio vai subindo e a noite vem caindo, as lavadeiras não conseguem mais se entender, embora elas ainda insistam na conversa para saber sobre os filhos de Anna Livia, Shem e Shaun. Mas, anoitece de vez e elas vão se metamorfoseando, uma em árvore e a outra em pedra. Sendo assim, já não podem mais falar ou serem ouvidas. A água inunda tudo. A história contada neste episódio não é local: é o mito das civilizações fluviais. À medida que a água flui, a noite desce e a morte toma o lugar da vida. Porém, o rio permanece vivo e ao qual Tindall (1969, p. 146) vai chamar de “the living river”. E aqui temos uma passagem que mostra claramente a evocação da musicalidade:

Ah, rumor nos livre! Moss pés criam limo. Me sinto tão velha como aquele olmo além. Um conto contado de Shaun e Shem? Todas as filhas e filhos de Livia. Falcões da noite escutem-nos. Noite! Noite! Toda minha cabececoa. Me sinto tão pesada quanto aquela pedra lá no chão. Me falas de John ou Shaun? Quem são Shem e Shaun os filhos ou filhas viventes de? Noite já! Me conta, me conta, olmo, me

¹⁸⁹ When they saw him shoot swift up her sheba sheath, like any gay lord salomon, her bulls they were ruhning, surfed with spree. Boyarka buah! Boyana bueh! He erved his lille Bunbath hard, our staly bred, the trader. He did. Look at here. In this wet of his prow. Don't you know he was kaldt a bairn of the brine, Wasserbourne the waterbaby? Havemmarea, so he was! [FW 198.3]

¹⁹⁰ It's well I know your sort of slop. Flap! Ireland sober is Ireland stiff. Lord help you, Maria, full of grease, the load is with me! Your prayers. I sonht zo! Madammangut! Were you lifting your elbow, tell us, glazy cheeks, in Conway's Carrigacurra canteen? Was I what, hobbledyhips? Flop! [FW 214. 17]

conta! Noite noite! Contaumconto de raiz ou rocha. Junto às ribeirinhas águas de, as correntescorrentes águas de. Noite! (AMARANTE, 2009, p. 153)¹⁹¹

Com o capítulo 8 se encerra o Livro I. O cair da noite no final do capítulo marca uma mudança do dia para a noite, ou seja, a primeira parte do livro, apesar do sonho, diz respeito ao dia a maior parte do tempo. Os Livros II e III dirão respeito ao anoitecer e à noite. Enquanto o Livro IV traz o alvorecer.

3.2 A IMAGEM DA REPRESENTAÇÃO FEMININA EM JOYCE

A representação mais forte criada por Joyce para mostrar o feminino dentro de *Finnegans Wake* é, sem dúvida, através da personagem Anna Livia Plurabelle. Mas, há outra personagem feminina dentro da obra. ALP e HCE têm filhos, os dois gêmeos e uma menina, cujo nome é Issy. Segundo O'Brien (1999, p. 143), a figura da mãe e da filha se mistura nos possibilitando a leitura de que elas são a mesma pessoa, retratadas em estágios diferentes da vida. Ela está sempre se olhando e conversando com seu próprio reflexo no espelho. Outros nomes vão sendo atribuídos a ela no desenrolar da trama, como por exemplo, Isobel ou Isabel. Algumas comparações lhe são atribuídas, como por exemplo, a Isolda de Tristão (*Iseult le Belle*). Issy simboliza a beleza, a inocência, a luxúria, e é o objeto de desejo inconfessado dos irmãos e do pai. É uma personagem que se desdobra continuamente em personalidades diferentes e contraditórias. De fato, não é possível associá-la a somente uma personagem. Então, as personagens femininas de Joyce em *FW* enfatizam a universalidade, um aspecto fundamental da estética do livro, sempre sob o aspecto da caracterização multifacetada.

Atrás e dentro de Earwicker, aquele composto de rejeição e arrogância, todos eram homens empreendedores, fortes ou fracos; seus filhos gêmeos eram todos os possíveis pares de irmãos ou oponentes, sua esposa era todas as donas de casa, sua filha, o desejo de todos os corações de Isolda da Irlanda até Vanesa de Swift. Além dessas manifestações, Earwicker era um gigante primordial, uma montanha, um deus, com duplo aspecto sugerido pelos filhos, e Anna um rio, um princípio da natureza, sua filha uma nuvem. Era um livro completamente novo, baseado na premissa de que não há nada novo sob o sol. (ELLMANN, 1982, p. 545)¹⁹²

¹⁹¹ Ho, talk save us! My foos won't moos. I feel as old as yonder elm. A tale told of Shaun or Shem? All Livia's daughters. Dark hawks hear us. Night! Night! My ho head halls. I feel as heavy as yonder stone. Tell me of John or Shaun? Who were Shem and Shaun the living sons or daughters of? Night now! Tell me, tell me, tell me, elm! Night night! Telmetale of stem or stone. Beside the rivering waters of, hitherandthithering waters of. Night! [*FW* 215.34]

¹⁹² Behind and within Earwicker, that compound of bounce and bluster, were all men of enterprise, strong or weak; his twin sons were every possible pair of brothers or opponents, his wife was all homekeepers, his daughter every heart's desire from Iseult of Ireland to Swift's Vanessa.* Beyond these manifestations,

Anna Livia vai abrindo espaço para a filha através de suas memórias e dá lugar a ela, na ordem natural familiar, como também aos seus filhos Shem e Shaun. Earwicker também será substituído. Issy, que é também *Nuvolletta* [FW 159.6], a nuvem que chove e preenche o rio, e assim se forma a partir dele. ALP abre lugar ao protagonismo da filha que a sucede no fluir e o ricorso é fechado no ciclo natural que metaforiza as relações familiares.

Chovela agora, se é isso que adora. Chovisco ou trombada, como lhe agrada. Chova, no entanto, visto que vinda é minh' hora. Dei meu recado enquanto me foi dado. (SCHÜLER, 2003, p. 519)¹⁹³

Há um trecho em *Finnegans* [14.34] que traz o seguinte: “*amid her rocking grasses the herb trinity shams lowliness*”. Algumas possibilidades interpretativas podem surgir em relação à Issy. ‘*Rocking grasses*’, segundo Teixeira Filho (2008, p. 148), faz referência à obra de Lewis Carrol *Through the Looking Glass* e também à vaidade de Issy que quando se vê refletida no espelho, vê também sua personalidade dividida. Tal fato pode ter sido uma alusão à esquizofrenia da própria filha de Joyce.

Figura 12: Nora e Lucia.



Fonte: Disponível em: <https://www.irishtimes.com/culture/books/nora-and-lucia-joyce/> Acesso em: 03/09/2018

Earwicker was a primordial giant, a mountain, a god, with a double aspect suggested by the sons, and Anna a river, a principle of nature, her daughter a cloud. It was a wholly new book based upon the premise that there is nothing new under the sun.

¹⁹³ And let her rain now if she likes. Gently or strongly as she likes. Anyway let her rain for my time is come. I done me best when I was let. Thinking always if I go all goes. [FW 627.12]

3.2.1 A filha de Joyce

Lucia Anna Joyce nasceu em Trieste em 26 de julho de 1907. Foi a segunda filha de Joyce e Nora, depois de seu irmão Giorgio. A primeira língua de Lucia foi o italiano. Estudou dança de 1925 a 1929, treinando primeiro com Jacques Dalcroze, seguido por Margaret Morris (neta de William Morris) e depois com Raymond Duncan (irmão de Isadora Duncan). Em 1927, ela dançou na adaptação de Jean Renoir de *La Petite marchande d'allumettes* (*The Little Match Girl* - 1845) de Hans Christian Andersen.

Figura 13.: Lucia dançando na adaptação de *The Little Match Girl* (*A Pequena Vendedora de Fósforos*)



Fonte: Disponível em: <<http://moicani.over-blog.com/2019/01/lucia-joyce-dances-as-a-tin-soldier-in-jean-renoir-s-little-match-girl.html>> Acesso em 03/09/2018.

Foi dançarina principal do *Ballets Suédois*. Em 1928, integrou no *Les Six de rythme et couleur*, um grupo de seis dançarinas com as quais se apresentou em diversos lugares. Segundo sua biógrafa, Carol Shloss, após uma apresentação no *La Princesse Primitive* no teatro Vieux-Colombier, o *Paris Times* escreveu sobre ela: "Lucia Joyce é filha do pai. Ela tem o entusiasmo, a energia e uma quantidade ainda não determinada da genialidade de James

Joyce. Quando ela alcança sua capacidade total para a dança rítmica, James Joyce ainda pode ser conhecido como o pai de sua filha. "¹⁹⁴(SHLOSS, 2003, p.6)

Figura 14: Lucia Joyce dançando no *Bullier Ball*, em Paris (1929).



Fonte: Disponível em: <https://vintage-spirit.blogspot.com/> Acesso em: 03/09/2018

¹⁹⁴ Lucia Joyce is her father's daughter. She has James Joyce's enthusiasm, energy, and a not-yet-determined amount of his genius. When she reaches her full capacity for rhythmic dancing, James Joyce may yet be known as his daughter's father.

Foi escolhida como uma das seis finalistas no primeiro festival internacional de dança em Paris, realizado no *Bal Bullier*, em 1929, mas não venceu. Entre o público presente, estavam Joyce e Beckett, com quem Lucia mantinha uma espécie de afeto não correspondido. Tanto Joyce quanto Beckett discordaram categoricamente dos jurados alegando que ela era a mais talentosa. Alegações que não resultaram em nada.

Mesmo com tanta dedicação e longas horas de práticas de dança, aos 22 anos, Lucia, desistiu efetivamente de dançar. Foi uma decisão repentina argumentada por uma autoavaliação de que não se sentia fisicamente forte o suficiente para ser uma dançarina. Shloss (ibid. p. 81), no entanto, argumenta que foi Joyce quem finalmente pôs fim à sua carreira de dançarina, argumentando que o intenso treinamento físico dedicado à dança lhe causava um estresse desnecessário, o que acabava por exacerbar a animosidade de longa data entre ela e sua mãe Nora. As brigas domésticas incessantes atrasavam o trabalho com *Finnegans Wake*, motivo pelo qual Joyce possivelmente foi levado para que sacrificasse o talento que a filha parecia ter de sobra. Para ocupá-la, Joyce a convenceu a se dedicar às letrinhas que seriam usadas para ilustrar sua prosa, renunciado de vez à profunda inclinação artística da filha. Joyce escreveu para Weaver, que o resultado da decisão de romper com a dança gerou um mês de lágrimas em casa. Vale ressaltar que Weaver fez o que era possível para que Joyce terminasse o livro, inclusive hospedar Lucia em sua casa por um tempo.

Em 1930, Lucia começou a mostrar sinais de distúrbios psíquicos, um ano depois de começar a namorar casualmente Samuel Beckett. Chegaram a sair algumas vezes juntos, mas o relacionamento durou pouco. Beckett se envolveu com outra mulher na época e admitiu que estivesse interessado apenas em ter um relacionamento profissional com Joyce, o que não incluía o namoro com Lucia. Conforme Bowker (2013, p. 482), em maio de 1930, enquanto seus pais estavam em Zurique, ela convidou Beckett para jantar, na esperança de pressioná-lo a algum tipo de declaração. Contudo, ele a rejeitou categoricamente, explicando o que ela já sabia que ele estava interessado apenas em seu pai e nos escritos dele.

Até 1934, Lucia já havia vivenciado algumas outras decepções amorosas com seu professor de desenho Alexander Calder, com outro artista expatriado Albert Hubbell, e com Myrsine Moschos, assistente de Sylvia Beach. Mas, no final desse ano, sua condição se deteriorou o que levou Joyce a pedir para Jung levá-la como paciente. Foi diagnosticada com esquizofrenia na clínica psiquiátrica Burghölzli em Zurique. Em 1936, James consentiu que sua filha fosse submetida a exames de sangue no Hospital St. Andrew, uma instituição de saúde mental em Northampton, na Inglaterra. Após uma curta estada lá, Lucia Joyce insistiu

em voltar a Paris. Ninguém poderia impedi-la a menos que o próprio Joyce a interditasse. Segundo Bowker (2013, p. 482), Joyce jamais concordaria em deixar a filha entre os ingleses.

Figura 15: Weaver com Lucia em Reigate em 1935 mostra o esforço em tentar ajudar Lucia a se recuperar.



Fonte: Maddox (1988, p. 217).

Ainda de acordo com Bowker (ibid.) Lucia voltou para Paris para ficar com Maria Jolas. Entretanto, depois de três semanas, sua condição piorou e ela foi levada em uma camisa de força para uma casa de saúde em Le Vésinet. Foi deixada em isolamento por apresentar riscos à equipe e aos outros pacientes. Dois meses depois, foi transferida para uma casa de saúde em Ivry-sur-Seine. Em 1951, ela foi novamente transferida para o Hospital St. Andrew.

na Inglaterra. Ao longo dos anos, recebeu visitas de Beckett, Sylvia Beach, Frank Budgen, Maria Jolas e Harriet Shaw Weaver, que atuou como sua tutora.

Morreu em 12 de dezembro de 1982, após um derrame. Lucia está enterrada no cemitério Kingsthorpe, em Northampton, na Inglaterra. Joyce que a princípio não queria que a filha ficasse internada em terras britânicas, mal podia imaginar que seus restos mortais ficariam lá para sempre.

Carol Shloss, sua biógrafa, acredita que Lucia foi a musa inspiradora de Joyce para *Finnegans Wake*. Mas a crítica aponta certa obsessão de Shloss em tirar os holofotes de Nora, procurando deliberadamente depô-la como a principal musa de Joyce. A autora faz isso com reivindicações exageradas sobre a genialidade de Lucia e sobre sua importância para o processo criativo de Joyce e julgamentos severamente duros sobre a maioria dos membros da família e do círculo de Joyce. Algo não se pode negar, a vida de Lucia foi mesmo marcada por especulações que foram desde assuntos como incesto, a natureza de suas doenças mentais, até a sugestão de que sua esquizofrenia teria sido inteiramente resultado da negligência de sua mãe.

Alguns estudos acreditam que Lucia, a filha de James Joyce, está presente no romance através de Issy. “No que se refere ao papel de Lucia, sabe-se sofria de esquizofrenia, e o estado irreversível de seu problema psíquico foi comprovado nos anos em que Joyce escrevia *Finnegans Wake*.” (AMARANTE, 2009, p. 16). De fato, duas mulheres marcaram a vida de Joyce: a esposa Nora e Lucia. Nora empresta algumas características para Molly, personagem feminina protagonista em *Ulisses*; e Issy é inspirada em Lucia. É possível observar que à medida que o autor avança em seu trabalho, é através dessas mulheres que sua escrita é radicalizada, evolução favorecida pela relação de Joyce com sua esposa e filha. Como exemplo disso, no monólogo de Molly Bloom, Joyce remove a pontuação e quebra os limites da sentença. Anna Livia, em *Finnegans Wake*, não é apenas esposa e mãe. Quando Joyce estabelece a equivalência entre a personagem e o rio Liffey, faz de Anna Livia o símbolo do curso da vida e da história. Joyce também associou a escrita de *Finnegans Wake* com o destino de Lucia, esperando que ela se recuperasse de sua esquizofrenia quando ele terminasse seu trabalho noturno. “Joyce acalentava a secreta esperança de que, quando saísse da noite escura de *Finnegans Wake*, sua filha escapasse de sua própria escuridão.”

(ELLMANN, 1982, p. 678)¹⁹⁵ A filha, e em especial a sua doença, estão consideravelmente relacionados com sua obra e sua maneira de escrever.

Lenita Esteves (1999, p.53) em sua tese, chama a atenção para a frase: “we grisly *old Sykos* who have done our unsmiling bit *on 'alices*, when they were *yung* and easily *freudened*”¹⁹⁶ [FW, 115.21-23] (Grifo meu.). Partes como ‘yung’ e ‘freudened’ podem ser referenciadas a Sigmund Freud e Carl Jung. Já as partes ‘*Skyos*’ e ‘*on 'alices*’, se juntas, poderiam formar a palavra ‘*psychoanalysis*’. Há também uma referência à Alice de Lewis Carroll e a expressão ‘*old skyos*’ pode ser uma referência a ele, ‘o velho louco’, cuja obra teve influência em Joyce. Embora, mesmo, não sendo muito simpatizante da psicanálise, Joyce teve que repensar seus conceitos por causa da doença da filha.

O psiquiatra suíço Carl Jung participou do tratamento da doença de Lucia, ainda que Joyce duvidasse de sua habilidade para ajudá-la. O médico e o autor já se conheciam antes de ele iniciar os cuidados com a menina. Digamos que não foi a melhor primeira impressão que sentiram um pelo outro, pois Jung tinha escrito um ensaio sobre *Ulisses* de Joyce, no qual ele fazia críticas à obra e ao autor. Escreveu na época que o livro o tinha entediado e que nada vinha ao encontro do leitor, mas pelo contrário, o afastava. Escreveu que a versatilidade do estilo de Joyce tinha um efeito monótono e hipnótico. Dois anos mais tarde, em 1934, Jung estava responsável pelo tratamento de Lucia. Segundo Ellmann (1982, p. 679), após uma consulta, referindo-se as coisas que Lucia escrevia e ao *Finnegans Wake*, Joyce perguntou ao médico suíço: “Doutor Jung, você notou que minha filha parece estar submersa nas mesmas águas que eu?” E o médico respondeu: “Sim, mas onde você nada, ela se afoga”. *Finnegans Wake* pode ser tratado como uma escrita psicótica: fragmentada, com sentidos obscuros, repleta de neologismos e de uma estrutura absolutamente desconstruída, como um quebra-cabeça que necessita ser montado. Porém, de um lado, há um autor que inventa um texto psicótico, com método e por decisão própria. No outro, uma pessoa que não faz isso por escolha. Talvez, essa comparação de Joyce fosse uma forma de negar a doença da filha e de criar um equilíbrio para que seu próprio psicológico não desabasse.

É verdade que de uma maneira descontrolada ela imitava ideias, fixações e linguagem que seu pai controlava. Quanto ao relacionamento de pai e filha, Jung acreditava ser um tipo de identidade ou participação mística; ele a chamou de

¹⁹⁵ Joyce cherished the secret hope that, when he got out of the dark night of *Finnegans Wake*, his daughter would escape from her own darkness.

¹⁹⁶ Na tradução de Schüler(2001, p. 35), o trecho ficou assim: “[...] mas nós velhucos sycos gurisinhos que tivemos nossa parte no maravilhoso país das análices quando elas eram yung áveis e focialmente freudadas [...]”.

*inspiração anima*¹⁹⁷ de seu pai. [...] Não foi Lucia quem, ao enlouquecer, inventou palavras-valise, foi seu pai, depois de um quarto de século estudando as possibilidades de linguagem. Joyce, na verdade, colocou Lucia como ele havia colocado Nora, em um posto superior; ele puniu sua culpa imaginária pela doença através da bajulação aos desejos dela, por mais caprichosos que fossem. Mas, ela era sua filha, não sua musa. (ELLMANN 1982, p. 679)¹⁹⁸

Figura 16: Lucia aos 71 anos de idade, em 1979, no Hospital St. Andrew, em Northampton, na Inglaterra.



Fonte: Maddox (1988, p. 217).

¹⁹⁷ Para Carl Jung, é uma presença feminina inconsciente presente em todo ser humano do sexo masculino.

¹⁹⁸ It is true that in an uncontrolled way she imitated ideas, fixations, and language that her father controlled. The relationship of father and daughter Jung thought to be a kind of mystical identity or participation; he called Lucia her father's *anima inspiratrix*. [...] It was not Lucia who, going out of her mind, invented portmanteau words; it was her father, after a quarter-century of study of the possibilities of language. Joyce did, it is true, push Lucia as he had pushed Nora into a superior role; he punished his imaginary guilt for her illness by a subservience to her wishes, however capricious. But she was his daughter, not his muse.

No entanto, à medida que o estado mental de Lucia se tornava mais precário, Joyce se dedicava mais e mais a ela, convencido de que somente ele poderia entendê-la, um processo que se reflete em certas passagens *Finnegans Wake*. No entanto, quando ele se aproximava dela, muitas vezes negligenciando seus escritos, ela frequentemente era distanciada dele por seus discípulos, como Weaver, Paul Léon e Maria Jolas, que de alguma forma contribuíram para que pai e filha levassem uma vida distante um do outro. Não foi uma história feliz. Certamente, muito distante daquilo que Joyce sonhara para ela. Shloss (2003, p. 266) afirma que grande parte da sua doença se deve ao fato de que a família, ou seja, tanto Nora, quanto Joyce e até mesmo Giorgio, o irmão, demorou muito a perceber que as atitudes de Lucia, como por exemplo, birras, incendiarismo, cantar a noite toda, jogar livros fora da janela, ameaçar suicídio e cortar fios de telefone não eram parte de um repertório de comportamentos de enfrentamento, ou uma forma de chamar a atenção do pai.

3.2.2 A esposa de Joyce

Nora Barnacle (1884–1951) nasceu na cidade de Galway cidade portuária na costa oeste da Irlanda. Segunda filha de Thomas Barnacle, padeiro e Annie Barnacle, costureira. Após o nascimento de um terceiro filho em 1886, seus pais a enviaram para morar com a avó Catherine Healy; no entanto, ela manteve contato próximo com sua família, que morava em vários cortiços por toda a cidade. Estudou no Convento de Misericórdia em Galway. Em 1901, quando precisou listar sua ocupação, descreveu a si mesma como lavadeira.

Muitas vezes lembrada por sua maneira vivaz, impulsividade e aparência marcante, quando adolescente era rebelde e gostava de desrespeitar as convenções. Os contemporâneos de Galway a recordaram em várias ocasiões vestindo roupas masculinas e passeando pelas ruas da cidade. Entretanto, sua personalidade animada não foi apreciada por seu tio Thomas Healy. Segundo seus próprios relatos, a desaprovação dele por seu relacionamento com William Mulvagh, um protestante local, acabou resultando em um confronto entre a sobrinha e o tio. Depois disso, ela fugiu de Galway para Dublin no início de 1904, onde conseguiu um emprego como garçomete-camareira no Finn's Hotel.

Foi em 16 de junho de 1904 que aconteceu o primeiro encontro ‘marcado’ entre Joyce e Nora Barnacle, “jovem alta e bonita, ruiva, andando com passos firmes.” (ELLMANN,

1982, p. 156)¹⁹⁹. Ela seria a companheira de toda a sua vida. A mulher que o reinventou depois da perda de sua mãe. Ainda de acordo com Ellmann (1982, p. 156), “16 de junho foi o dia sagrado que dividiu Stephen Dedalus, o jovem insurgente, de Leopold Bloom, o marido complacente.”²⁰⁰ Dedalus é a personagem protagonista de *Retrato do Artista Quando Jovem* e possivelmente o alter ego de Joyce quando tinha essa idade. A personagem reaparece em *Ulisses*, onde Bloom é o protagonista, e ocorre uma espécie de encontro entre os dois, o jovem e o adulto. A história contada em *Ulisses* se passa em um único dia, 16 de junho de 1904, o dia do encontro entre Nora e Joyce. Esse dia foi instituído na Irlanda como Bloomsday e é comemorado em várias partes do mundo até hoje. No mesmo ano, os dois deixaram a Irlanda, em uma espécie de autoexílio, rumo a Trieste, na Itália. Joyce passou a maior parte das décadas seguintes no continente europeu. Aí, nasceram seus filhos Giorgio (1905) e Lucia (1907).

[...] quem melhor para atender seus pedidos do que Nora, aquela que “fizera dele um homem” naquela primeira noite em Ringsend. [...] Joyce queria mergulhar no redemoinho interior do desejo de uma mulher. Não mais a autopiedade ou os hinos inflamados sobre bater à porta do seu coração, agora era o corpo chamando o corpo [...] Ela era sua cúmplice da louca-luxúria “com o furor de uma prostituta em olhos entorpecidos”.²⁰¹ (O'BRIEN, 1999, p. 70)

Essa relação ao ‘corpo chamando corpo’ a qual Edna O’Brien se refere pode ser contemplada no livro *Cartas a Nora* (2012), organizado e traduzido por Sérgio Medeiros e Dirce Waltrick do Amarante. “Meu querido amor”, “Minha borboletinha”, “Minha Nora caladinha”, “Minha doce garota levada”, começam as cartas de Joyce, que cobrem um período de 1904, quando os dois se conheceram, a 1924, quando o escritor enviou para ela a cópia da quarta impressão de *Ulisses*, confiante de que dessa vez, ela o lesse. Nora não quis lê-lo nas versões anteriores.

Sinto isso, Nora, enquanto escrevo. Meu corpo em breve penetrará o teu, Oh se a minha alma também pudesse! Oh se eu pudesse me aninhar no teu ventre como uma criança nascida da tua carne e do teu sangue, ser alimentado pelo teu sangue, adormecer na cálida obscuridade secreta do teu corpo! Meu amor sagrado, minha querida Nora, Oh pode ser que nós agora estejamos prestes a entrar no paraíso da nossa vida? Oh, como desejo sentir o teu corpo confundido com o meu, ver você desfalecer e desfalecer e desfalecer sob os meus beijos! (AMARANTE; MEDEIROS, 2012, p. 71)

¹⁹⁹ [...] a tall, good-looking young woman, auburn-haired, walking with a proud stride.

²⁰⁰ June 16 was the sacred day that divided Stephen Dedalus, the insurgent youth, from Leopold Bloom, the complaisant husband.

²⁰¹ [...] who best to meet his summons than Nora, she who had "made him a man" that first night in Ringsend. [...] Joyce wanted to wallow in the inner maelstrom of woman's desire. No longer the self-pitying or exalted paeans about knocking at the door of her heart, it was now body calling to body [...] She was his lust-mad accomplice "with the whore's glow in her slumberous eyes."

Figura 17: Nora Barnacle (1884–1951).



Fonte: Disponível em: <https://www.irishcentral.com/roots/james-joyce-interesting-facts>. Acesso em: 03/09/2018.

Esse estilo de vida nômade e cosmopolita estabeleceu o padrão de sua vida com Joyce. Durante seus primeiros anos juntos, eles estavam constantemente sem dinheiro, e ela aumentou as finanças da família lavando novamente a roupa e passando a ferro para as

famílias de seus alunos particulares. Às vezes, ela dividia sua casa com os irmãos de Joyce, Stanislaus (que os ajudou financeiramente em inúmeras ocasiões), Eva e Eileen. Apesar de muitas dificuldades, ela lidou bem com sua vida desorientadora, dominando o italiano, o alemão e (com maior dificuldade) o francês, e com o tempo desenvolveu seus próprios interesses em ópera e moda. Ela aprendeu a tolerar as breves escapadas do marido com outras mulheres e fez o possível para administrar o comportamento irregular e os hábitos de bebida. Ela também suportou o ciúme obsessivo que Joyce tinha por seus ex-namorados. Isso atingiu seu pico durante a primeira de suas breves separações no verão de 1909, quando de Dublin ele a acusou de conduzir um caso com Cosgrave durante os estágios iniciais de seu próprio relacionamento em 1904. Ela fez visitas de retorno à própria Irlanda em 1912, e com os dois filhos em 1922, durante o auge da guerra civil. Enquanto residia em Zurique durante a primeira guerra mundial, participou das apresentações dos jogadores ingleses; seu retrato de Cathleen em 'Riders to the sea' (17 de junho de 1918) foi muito elogiado.

Figura 18: Nora, Giorgio e Lucia em Zurique.



Fonte: Maddox (1988, p. 209)

Figura 19: A família de Joyce em Paris (1924): (da esquerda à direita) Joyce, sua esposa Nora, sua filha Lucia e sue filho Giorgio.



Fonte: Disponível em: <https://www.independent.ie/style/portrait-of-the-artist-and-his-wife-35312394.html>. Acesso em: 03/09/2018.

É em sua relação com a filha que talvez possamos perceber seu maior conflito. O nascimento de Lucia foi num momento de muitas dificuldades, especialmente financeiras. Pobreza também foi um dos motivos dados pela mãe de Nora para, ao terceiro filho, entregá-la a avó. A quem Nora, que só tinha olhos para seu primogênito Giorgio, entregou Lucia? Foi o pai que a visitou, escreveu, enviou presentes e alistou amigos para ficar de olho nela. Embora, saibamos que ela ajudou a cuidar de Lucia inicialmente. Mas após a morte de Joyce, o abandono de Nora se tornou insensivelmente claro. Nos últimos 12 anos de sua vida, Nora não visitou Lucia.

Com o objetivo de regularizar sua posição legal, ela e Joyce se casaram em Londres em 04 de julho de 1931. Isso foi amplamente divulgado pela mídia e se mostrou embaraçoso para Annie Barnacle, que acreditava que sua filha já era casada. Depois de vinte anos em Paris, onde ela desfrutou da celebridade do marido e de maior segurança financeira, eles retornaram, no final de 1940, a Zurique, onde Joyce morreu em janeiro de 1941. Durante a guerra, foi difícil receber royalties por suas publicações, e somente em 1948 seus problemas financeiros crônicos diminuíram.

Ela morreu em Zurique, em 10 de abril de 1951, e foi enterrada no cemitério de Fluntern.

Então Nuvoletta refletiu pela última vez em sua leve e longa vida e mingou todas as suas miríades de pensamentos num só. Canceulou todos os compromissos. Subiu pelos baluastros: gritou um núvil nominho infantil: Nuée! Nuée! Um tule onduleou. Ela passou. E dentro do rio que fora uma corrente (pois milhares de lágrimas tinham ido por ela e vindo por ela que era dada e doida pela dança e seu apelodo era Missisliffi) caiu uma lágrima, minúltima lágrima, a mais leve de todas as lágrimas [...] pois esta era a milágrima .Mas o rio escorregou lago para ela , sorvendo-a de um trago como se mágua fosse água: Ora, ora, ora! Quem quer chora, quem não quer vai-se embora! ²⁰² (CAMPOS, 1986, p.57)

De acordo com sua biógrafa Brenda Maddox, a figura de Nora é a de uma mulher forte, pouco dada às letras, mas de quem Joyce, ameaçado de cegueira, dependia literalmente para continuar vivo. Foi a única a não dar muita importância para o que ele escrevia e que desdenhava o pedestal. Segundo Maddox e outros biógrafos, o falar, o sotaque e as histórias simples de Nora pululam tanto em *Ulisses* como em *Finnegans Wake*: ela é um pedaço da Irlanda que Joyce arrasta pela Europa em seu exílio nômade. No entanto, embora ela se

²⁰² Then Nuvoletta reflected for the last time in her little long life and she made up all her myriads of drifting minds in one. She cancelled all her engauzements. She climbed over the bannistars; she gave a chilyd cloudy cry: Nuée! Nuée! A lighdress fluttered. She was gone. And into the river that had been a stream (for a thousand of tears had gone eon her and come on her and she was stout and struck on dancing and her muddied name was Missisliffi) there fell a tear, a singult tear, the loveliest of all tears (I mean for those crylove fables fans who are 'keen' on the prettypretty commonface sort of thing you meet by hopeharrods) for it was a leaptar. But the river tripped on her by and by, lapping as though her heart was brook: Why, why, why! Weh, O weh I'se so silly to be flowing but I no canna stay! [FW 159.6]

distanciase de suas preocupações intelectuais e menosprezasse o trabalho dele, alguns membros do círculo reconheceram prontamente suas qualidades. O velho amigo de Dublin, John Francis Byrne, a descreveu como uma esplêndida e extraordinária companheira de James Joyce. (MADDOX, 1998, p. 95). Ela sem dúvida foi uma inspiração para a obra dele.

Sérgio Medeiros e Dirce Waltrick do Amarante são responsáveis pela organização e tradução de *Cartas a Nora*. As cartas de Joyce foram retiradas do volume *Letters of James Joyce* (Nova York: The Viking Press, 1975), editadas por Richard Ellmann. Em um de seus artigos sobre o assunto, Medeiros (2012, p.1) descreve Nora segundo Joyce: “era a pequena Irlanda de olhos estranhos.” A Irlanda que não o traiu. “Nora era um país, ou melhor, ou melhor, a sua ilha natal, que, ao consentir exilar-se com ele, iria acompanhá-lo, desde então, em suas muitas perambulações pelo continente europeu.” (ibid.) O conteúdo das cartas traduzidas ao português brasileiro vai descrever as viagens de Joyce à Itália e à Irlanda enquanto Nora permanecia no continente.

Nora, por sua vez, era, nesse contexto, inicialmente apenas a mulher simples [...] Aos poucos, porém, a mulher simples assumiu o seu papel e foi adquirindo, na sua vida e na sua obra, outra dimensão, até se tornar, finalmente, como disse, monumental. Daí se compreende o culto de Joyce a Nora Barnacle, transformada na pequena Irlanda, musa sublime e abjeta, linda e suja. Mas como ela pôde se tornar isso, sendo como era uma simples mocinha do interior? As cartas amorosas e eróticas que Joyce escreveu a Nora podem ajudar o leitor a encontrar uma resposta. Ao mesmo tempo que Joyce instiga sua mulher a escrever “obscenidades”, ele também sugere que foi ela quem o introduziu na prática da escrita suja, vazada em baixo calão, que tanta repercussão teria na sua obra literária, não poucas vezes acusada de obscena. (ibid., p.2)

De acordo com O’Brien (1999, p. 19), não há dúvidas de que Nora foi a inspiração para Molly Bloom. Ellmann (1982, p. 377) também confirma isso: “Joyce atribui a sua heroína [Molly] a característica de mulher como Nora lhe mostrara”.²⁰³ Uma vez estabelecido o paralelo entre as duas, foi perguntado a Nora, depois da morte de Joyce, se ela era a Molly Bloom e ela respondeu: “Não sou - ela era muito mais gorda”²⁰⁴ (ELLMANN, 1982, p. 743) Ironicamente, Ellmann (1982, p. 377) diz que se houve algum erro na análise de Joyce sobre Nora com a finalidade de caracterizar Molly, o erro não foi por falta de observação. Muitas comparações entre os dois casais – Molly/Leopold e Nora/James – podem ser percebidas, como por exemplo, a situação financeira instável, a ideia persistente tanto de Joyce quanto de Bloom sobre a infidelidade e a honra difamada por seus pensamentos e ações. Podemos

²⁰³ Joyce attributes to his heroine the character of woman as Nora had shown it to him.

²⁰⁴ I'm not — she was much fatter.

perceber na personagem um pouco de idealização que, sem dúvidas, seria o resultado da fragilidade humana de autor e de todo o amor dedicado a sua esposa na figura de marido.

Figura 20: James Joyce (no centro) e Nora Barnacle depois do seu casamento em Londres (1931). Casaram-se oficialmente após 27 anos de convivência de vida em comum.



Fonte: Disponível em: <https://www.independent.ie/style/portrait-of-the-artist-and-his-wife-35312394.html>. Acesso em: 03/09/2018

Figura 21: Nora em Zurique em 1948.



Fonte: Maddox (1988, p. 220)

3.2.3 Molly Bloom e Anna Livia Plurabelle

Ellmann (1982, p. 295) descreve um paralelo entre Molly de *Ulisses* e Anna Livia de *Wake*: "Em *Ulisses* e *Finnegans Wake* ele atribuiu a feminilidade em seu aspecto sexual a Molly Bloom, e em seu aspecto maternal a Anna Livia Plurabelle".²⁰⁵ Talvez, Ellmann tenha sido um tanto quanto reducionista quando caracteriza Molly e ALP com estereótipos tão comuns às mulheres: sedutora ou mãe. No entanto, ambas exibirão, dentro da complexidade de suas personagens, as duas características ao mesmo tempo e muitas outras. Molly não esconde sua sexualidade, porém também deixa transparecer seu afeto maternal pelos filhos, Milly e Rudy, sendo que este morre ainda bebê e a personagem vai demonstrar sua profunda dor por essa perda. É preciso também reconhecer que ser mãe é ser um ser sexual simultaneamente. Um estado não exclui o outro e, de fato, ser um ser sexual é um claro

²⁰⁵ In *Ulysses* and *Finnegans Wake* he apportioned womanhood in its sexual aspect to Molly Bloom, and in its maternal aspect to Anna Livia Plurabelle.

imperativo de ser uma figura materna também. Anna Livia, como já vimos, carrega toda a simbologia da água que é fonte de vida. Contudo, ela é simultaneamente maternal e sedutora.

E ela não era a perversa Livvy? Nautic Naama é agora seu name. Dois sujeitos em calças de escoteiro vagaram através dela antes disso, Barefoot Bum e Wallowme Wade, no cume noblesse de Lugnaquillia, antes mesmo que ela tivesse um vestígio de um pêlo para cobrir sua vulva ou peito para seduzir um afogoso vidoeiro sem contar ainda um barqueiro bêbado atrevido. (AMARANTE, 2009, p. 129)²⁰⁶

Molly terá sua voz no monólogo final. Entretanto, Anna Livia terá voz em muitos momentos da obra, entre eles o capítulo oito, já ressaltado aqui. Leopold Bloom está ausente do solilóquio de Molly, da mesma maneira que HCE quase não aparece no capítulo dedicado a ALP. O foco do capítulo está nela. Seus filhos são mencionados apenas quando as referências são a ela.

Anna Livia Plurabelle assume muitas formas ao longo do romance, e cada uma delas serve para aumentar a complexidade de sua personagem e a extensão de sua influência no romance. Tanto Molly quanto Anna Livia parecem destinadas á incompreensão por serem personagens tão multifacetadas. ALP é semelhante à Molly em aspectos como o engajamento, a sensualidade, a maternidade, mas, sobretudo pela complexidade. No caso de ALP, os leitores talvez sejam levados a se perguntar se alguma vez tiveram algo comparável com a noite construída em Anna Livia “quando eles habitaram, apenas na inconsciência, em um universo *circumbounded* primeiramente pelo som de um coração palpitante e artérias de água corrente”. (BISHOP, 1986, p. 354)²⁰⁷(grifo meu) As personagens de Molly e Anna Livia Plurabelle são ilustrações da sobreposição significativa entre os dois papéis. *Ulisses* pode ser visto como a versão diurna do mito irlandês de Joyce e *Finnegans Wake* como a versão noturna. Dentro do reino do mito que abrange "a história da Irlanda e do mundo", há certamente espaço e tempo suficiente para desenvolver vários aspectos da feminilidade e para enfatizar seus aspectos.

²⁰⁶ And wasn't she the naughty Livvy? Nautic Naama's now her navn. Two lads in scoutsch breeches went through her before that, Barefoot Burn and Wallowme Wade, Lugnaquillia's noblesse pickts, before she had a hint of a hair at her fanny to hide or a bossom to tempt a birch canoedler not to mention a bulgic porterhouse barge. [FW 204.4]

²⁰⁷ [...] when they dwelled, only in unconsciousness, in a universe circumbounded primarily by the sound of a beating heart and arteries of running water.

4 TRADUÇÃO

“When morning comes of course everything will be clear again.” (James Joyce)
(ELLMANN, 1982, p. 546)

O processo tradutório se inicia muito antes da tradução propriamente dita. A historiografia do autor, o contato com suas obras, a bibliografia e, especialmente, a leitura do texto ao qual se refere essa tese. Poderíamos até dizer que antes da leitura há uma pré-leitura que seria uma espécie de auxílio prévio antes de entrar no livro. Uma espécie de conscientização de sua “renomeada impenetrabilidade”. (MCHUGH, 1981, p. 25)²⁰⁸ É uma fase importante na qual fica claramente perceptível que a obra exige uma leitura diferenciada. Haroldo de Campos (1986, p. 23) alerta que obras como *Finnegans Wake* exigem uma “operação de leitura” muito diferente daquela que estamos habituados. Campos relatou que sua maneira de ler *FW*, que segundo ele se parecia com a de Michel Butor, foi sem seguir padrões “partindo-se não importa que página”. Difere-se daquilo que vínhamos praticando quanto leitores até então. Por isso a necessidade da prévia de compreender que “a obra é porosa à leitura por qualquer das partes através das quais se procure assediá-la.” (CAMPOS, 1986, p.23). Nada surpreendente quando se trata *Wake* que minhas experiências iniciais com o livro foram a partir das páginas finais (as últimas nove de seiscentas e vinte e oito páginas correspondem ao monólogo final do livro).

A tradução de *Finnegans Wake* trata-se mesmo de um *work in progress*. Esse é o ponto crucial. A complexidade de uma obra escrita por um autor que segundo Campos (1986, p. 21) levou ao “extremo a minúcia artesanal da linguagem” no seu romance-rio, fica ainda mais labiríntica quando a tradução desse universo é abordada. Haroldo de Campos (1986, p. 21) já alertava: “Traduzir James Joyce, especialmente fragmentos de *Finnegans Wake*, é uma ginástica com a palavra: um trabalho de perfeccionismo.” Sempre que iniciamos um processo tradutório, a primeira coisa a ser estabelecida é de que língua para qual língua estaremos traduzindo, ou seja, saber qual é a língua fonte e estabelecer qual será a língua alvo. Aqui, esta última, foi o português brasileiro. Entretanto, como já discutido no capítulo 2, a objetividade para se determinar a língua fonte de *Wake* não é atingida. A ideia central é que seja a língua inglesa e realmente podemos observar seu uso no transcorrer do livro todo. Contudo, por um tempo, estudiosos afirmavam que dentro do livro conviviam mais de quarenta línguas. Dado

²⁰⁸ [...] reputed impenetrability [...]

que foi atualizado por Deane (1992) para sessenta e cinco, incluindo tanto línguas modernas quanto antigas, orientais e ocidentais, e ainda distorceu e disfarçou muitas delas. Fato que pode ser justificado pelo próprio Joyce que estava escrevendo o ‘livro da humanidade’, o que quer dizer que “a língua de todos deve ser todas as línguas”.²⁰⁹ (TINDALL, 1969, p. 20) Sendo assim, poderíamos dizer que *FW* está escrito numa língua própria, ainda que a base dessa mistura babélica seja a língua inglesa. Isso possivelmente levou Tindall (ibid.) a afirmar que as palavras nessa obra são ‘basicamente inglesas’, retomando um trecho do capítulo 5 do próprio livro no qual se diz que a língua do manifesto de ALP é “basically English” [*FW* 116.26]. Schüler (2001, p. 37) traduziu como ‘bazucamente inglês’. Logo, *Finnegans Wake* foi escrito ‘bazucamente’ em inglês. Para Gonzales (apud Amarante, 2002, p. 93), Joyce criou um enorme “quebra-cabeças de adivinhações e jogos de palavras”.

[...] como, por exemplo, na frase: "Are we speachin d'anglas landadge or are you sprakin sea Djoytsch?" (Estamos parlando anglês ou você está se sprechando em Djoycenamarquês?) [*FW* 485.12]. Nessa pequena sentença, Joyce usou o francês ("d'anglais"), o alemão ("sprechen Sie Deutsch?"), o inglês e, poder-se-ia dizer, o "joyce", ou "Djoytsch", uma vez que algumas dessas palavras são criações dele próprio. Assim, nem sempre é evidente ser o inglês a língua de origem do romance, ou aquela que prevalece sobre as outras. (AMARANTE, 2002, p. 94)

Schüler comenta seu processo tradutório na introdução do primeiro volume de sua tradução de *Finnegans Wake*. Segundo Schüler, o primeiro momento de leitura não deve vir acompanhado da preocupação em explorar o que o texto esconde. A volta frequente ao texto será responsável por abrandar essa obscuridade à medida que, gradativamente, vamos conseguindo decifrá-lo. Para Schüler, descobrir o autor irlandês será sempre uma atividade exclusiva de cada um.

Distanciamo-nos com frequência da literalidade para captar efeitos que ultrapassam significado. Joyce não é nada austero. Tivemos o cuidado de não destruir o jocosidade (para não dizer *joycosidade*). Como não dispomos em português do aparato crítico que se formou ao longo das décadas em torno do texto original, procuramos manter-nos no âmbito da língua portuguesa e de línguas muito próximas ao português ao ensaiar jogo verbal joyciano. Não se espere, nem assim, inteligibilidade completa do texto. Num discurso deliberadamente onírico, luminosidade intensa não se atingirá nunca. (SCHÜLER, 1999, p. 25)

A tradução de *Finnegans Wake* a que me propus apresentar nessa tese é a tradução do monólogo final. Sendo assim, antes de tratarmos dos aspectos teóricos, seguem algumas considerações sobre o monólogo final.

²⁰⁹ Everybody's language must be every language.

4.1 O MONÓLOGO FINAL DE *WAKE*

O monólogo final corresponde às últimas nove páginas de *Finnegans Wake*, iniciando na página [619.20] até [628.16]. As últimas, palavras escritas por Joyce no final da última página são: Paris, 1922-1939. Marca que também aparece no final de seus outros livros, indicando a cidade onde o romance foi escrito e as datas inicial e final. Supostamente, seria o fim da história, mas como já dito anteriormente, a frase final do livro sem ponto nos faz voltar à primeira, ao início. Seria possível dizer que, “ao modo joyciano, chega ao Finn. Porque Finn é o que vem. *Finn again*. Fim é início.” (CAMPOS, 1986. p. 95) Assim, “[...] estaremos em breve de volta a Howth Castle [...]”. (ibid. p. 95)

Já foi comentado aqui que Campbell e Robinson (1947, p. 15/22) numa sinopse da obra, dividiram os quatro Livros em dezesseis capítulos, inserindo título a cada um deles, assim como aos Livros também que “baseiam-se na relação do ciclo quadripartido de Joyce com as quatro idades do Corso-Ricorso de Vico.” (CAMPBELL; ROBINSON, 1947, p. 15)

²¹⁰ O monólogo final está no Livro IV denominado *Ricorso*. É importante repetir que o termo provém da obra do filósofo Giambattista Vico e dentro da expressão viconiana se refere a um aspecto da civilização que se repete. Entretanto, é primordial que quando pensarmos no princípio da circularidade, lembremos “que nem o *ricorso* de Vico, nem a circularidade da obra de Joyce resultam no retorno ao mesmo ponto, pois em ambos os casos o ponto original é irrecuperável.” (FREITAS 2014, p.88) O movimento cíclico não é meramente circular e de fases fixas, mas é espiral, pois as fases históricas nunca se repetem. Não será o mesmo *Finnegans Wake* quando retornarmos, certamente que não.

Quando pensamos em monólogo é provável que a imagem que nos virá será de alguém falando consigo mesmo, refletindo sobre suas próprias inquietações. O monólogo interior na literatura busca evocar ao leitor uma sensibilidade do processo de pensamento na mente de uma determinada personagem dentro da obra. Vai proporcionar ao leitor, mesmo que isso lhe exija mais habilidades interpretativas, uma representação mais íntima da personagem. (FARGNOLI; GILLESPIE, 2006, p. 292)

Exemplos dessa técnica aparecem nos escritos de Joyce já em *Dublinenses* (no parágrafo de abertura de “As Irmãs” e os últimos parágrafos de “Os Mortos”, por exemplo) e em *Um Retrato do Artista quando Jovem* (em intervalos consistentes durante toda a narrativa, do episódio Baby Tuckoo que abre o livro até as passagens do diário no final do capítulo cinco). O monólogo interior é uma característica

²¹⁰ The titles we have assigned to these Books in the following synopsis are based on the relationship of Joyce's fourfold cycle to the Four Ages of the Viconian Corso-Recorso.

estilística dominante em *Ulisses*. Em vários pontos, a narrativa se representa através dessa técnica, as rumações de Stephen Dedalus, Leopold Bloom e Molly Bloom. O mais longo exemplo continuado de monólogo interior ocorre no episódio de Penélope (capítulo dezoito), onde todo o capítulo é dirigido aos pensamentos interiores de Molly Bloom. Por causa de suas formas de narrativa radical, o monólogo interior tem se mostrado mais difícil de discernir em *Finnegans Wake*. (ibid.)²¹¹

Retomando a comparação que Campos (1986, p. 95) faz entre esse último episódio de *FW* com o monólogo final de Molly Bloom, primeiramente, a comparação mais óbvia se dá por serem duas figuras femininas, protagonistas, esposas, e com monólogos no final das duas obras. Outra comparação é que nos dois casos, podemos perceber a técnica do monólogo interior (também chamado de “fluxo de consciência”). De acordo com Humphrey (1958, p.87), a técnica é desenvolvida com a acentuação do discurso indireto livre, considerada ousada no início do século XX por transmitir a imediaticidade do pensamento e a naturalidade do sentir. O monólogo interior foi, por muito tempo, considerado a maior conquista literária de *Ulisses*. De um lado temos Molly Bloom afirmando os atos com seu ‘sim’. É uma completa aceitação de tudo o que faz e fez, sem qualquer arrependimento ou culpa querendo tudo novamente, numa atitude de quem vive o presente e o viveria novamente, dizendo ‘sim’ para este retorno. Do outro lado, Anna Livia, que murmura enquanto sua voz evanesce na correnteza do rio, consciente do seu ricorso, aceita o retorno de tudo, se silencia, pois sabe que não há como renegá-lo. “Nenhum som, quedos. Lábios! Nem vvento nem vverbo.”²¹² (SCHÜLER, 2003, p. 503)

Margot Norris (1974, p. 71) fala deste conflito interno de Anna Livia que culminou no monólogo final. Ela aceita a passagem das gerações, conforme podemos perceber no trecho: “Realmente, estás te transformando, maridofilho, e estás mudando, sinto isso, para esposafilha das montanhas novamente. [...] Tentem não se apartar! Sejam felizes!” [*FW* 627.1]²¹³ Anna Livia mesmo diante de sua renúncia final, admite a antiga glorificação ao marido: “Achava que eras grandioso em todas as coisas, na culpa e na glória.” [*FW* 627.23]²¹⁴ Embora, ela se

²¹¹ Instances of this technique appear in Joyce’s writings as early as *Dubliners* (in the opening paragraph of “The Sisters” and the last paragraphs of “The Dead,” for example) and *A Portrait of the Artist as a Young Man* (at consistent intervals throughout the narrative, from the Baby Tuckoo episode that opens the book to the diary passages at the end of chapter 5). Interior monologue is a dominant stylistic feature in *Ulysses*. At various points the narrative represents through this technique the ruminations of Stephen Dedalus, Leopold Bloom, and Molly Bloom. The longest sustained example of interior monologue occurs in the Penelope episode (chapter 18), where the entire chapter is given over to Molly Bloom’s inner thoughts. Because of its radical narrative forms, interior monologue has proven to be more difficult to discern in *Finnegans Wake*.

²¹² Not a sound, falling. Lispn! No Wind no word. [*FW* 619.22]

²¹³ Yes, you’re changing, sonhusband, and you’re turning, I can feel you, for a daughterwife from the hills again. Try not to part! Be happy, dear ones!

²¹⁴ I thought you the great in all things, in guilt and in glory.

refira à culpa do marido, ela é a autora de uma carta, capítulo 5 intitulado “O Manifesto de ALP” (*mamafesta*), cujo conteúdo o inocenta de um suposto crime. Segundo Amarante (2009, p. 65), numa sinopse do Livro IV, a carta de Anna Livia reaparece no final do livro em forma de monólogo. Uma das comparações mais marcantes de ALP como propulsora do triunfo da liberdade acima da lei, segundo Norris (*ibid.*) é com Arrah-na-Pogue, personagem da peça escrita por Dion Boucicault. Na peça, Arrah salva seu irmão adotivo da execução com um beijo na boca, no qual ela passa de sua boca para a dele um plano de fuga, se criando assim algumas atenuadas referências a crimes edipianos, incesto e parricídio. Joyce amplia as insinuações do beijo entre irmã e irmão em: “Arrah-na-pogue, no outro mundo da passagem da chave de Two-tongue Comum” [FW 385.5], onde é possível perceber a figura de Tutancâmon cujos pais eram irmãos. E assim como o bilhete de Arrah, a carta de Anna Livia é a chave para a liberdade, não para o perdão.

“Foi noite longa, muito longa, escura, muito escura, Allbertha mas não sem fim [...] Saludos ao partinte, alvissaras ao amanhecer [...] Raia o dia, lento dia, do delicado ao divino, divas.”²¹⁵ (SCHÜLER, 2003, p. 461) Joyce vai trazendo essa perspectiva do amanhecer algumas páginas antes do monólogo final. Ele abre caminho para a parte final do livro que é uma das partes mais cruciais de todo o texto. Como dissemos é o momento do ricorso. É um momento importante do rio Liffey também. Fragnoli; Gillespie (2006, p. 312) vão ressaltar que em nenhum outro lugar do cânone de Joyce o rio Liffey teve um lugar mais proeminente do que em *Finnegans Wake*. “Ele sinuosamente circula por todo o trabalho desde a passagem de abertura – “riocorrente, já passado por Eva e Adão” – até as últimas linhas do Livro IV, onde em seu monólogo Anna Livia faz alusão à sua vida se comparando ao Liffey fluindo de sua nascente para o mar aberto.”²¹⁶

Clive Hart (1962, p. 101) vai nos dizer que o Livro IV é o período interpolado do silêncio. As personagens principais do livro, em especial Anna Livia, no monólogo final, expressa “o Eu verdadeiro de *Finnegans Wake*”²¹⁷. (*ibid.*) Hart vai chamar à atenção duas frases que são “*atman as evars*” [FW 596.24] e “*adamant evar*” [FW 626.3]²¹⁸ que trarão a expressão sânscrita *atma eva* que significa “tornar-se Eu mesma (o)”. Atman ou Atma é uma

²¹⁵ It was a long, very long, a dark, very dark, an allburt unend [...] Greets to ghastern , hie to morgning [...] Now day, slow day, from delicate to divine, divases. [FW 598.6-10-11]

²¹⁶ It circuitously flows through the whole work from the opening passage—“riverrun, past Eve and Adam’s”—to the last lines of Book IV, where in her monologue Anna Livia alludes to her life as the Liffey flowing from its source to the open sea.

²¹⁷ [...] the Real Self of *Finnegans Wake* [...]

²¹⁸ Schüller traduziu as expressões, respectivamente, como: “parasama para si mesmo” e “adamante e vário” (SCHÜLER, 2003, p. 457-517)

palavra em sânscrito que significa alma ou sopro vital. É a essência eterna do universo e da realidade divina final. É a fonte da vida de tudo o que foi, é e será por todo o cosmos. Joyce coloca a expressão em *Finnegans*: “De ti a ti, tu és tu, que aí tu és.”²¹⁹ (SCHÜLER 2003, p. 467). “E é este o mesmo processo de apreensão espiritual que está tão irreverentemente descrito em [394.32]: ‘no impulso pancósmico, todaimanência daquilo que em si é si mesmo’.”²²⁰ (HART, 1962, p. 102)

Nas palavras finais do monólogo, Anna Livia reconhece que é hora de partir: “é chegada minha hora.” [FW 627.13] Norris (1974, p. 96) nos aponta que “a sua mudança de intenso envolvimento num mundo de cuidados e preocupação com os outros, para uma repentina indiferença, indica um reconhecimento de que diante da morte, a pessoa perde inteiramente suas conexões com as outras”.²²¹ De fato, toda a festa barulhenta e a bebedeira no funeral de Finnegan contrastam com a gritante solidão de ALP no final. Ela admite que sua família seja incapaz de compreender o seu ato de morrer no seguinte trecho: “Cem para cuidar, um tanto de problemas e alguém para me entender? [...] Não vão nem ver. Nem saber. Nem falta sentir.” [FW 627.14-35]²²² E cada vez mais, ela vai sendo tomada de repúdio: “Toda minha vida estive vivendo entre eles, mas agora eles estão ficando tão desgostantes para mim. [...] E toda a ganância germina através de suas alminhas. [...] Quão miúdo isto tudo.” [FW 627 16-18-20]²²³

E assim, “vozes angelicais anunciam o dia. O dorminhoco se rendeu; um raio de luz perturba sua cachola. O mundo aguarda o herói brilhante dos novos dias.” (CAMPBELL; ROBINSON, 1947, p. 22)²²⁴ A inocente figura de St. Kevin aparecerá fazendo uma referência ao alvorecer do Cristianismo na Irlanda no século V. “Kevém! Kevém! E todas entoam árias e cantos que contam com o caro Kevém! Ele! Solo El. Ilibado lui. Ah! O clangor do clã. Oh!”²²⁵ (SCHÜLER, 2003, p. 467) O dia vem se levantando e aqueles que dormiam estão prestes a despertar. “As ambiguidades da noite serão dissipadas em breve”

²¹⁹ From thee to thee, thoo art it thoo, that thouest there. [FW 601.11]

²²⁰ [...] and it is this same process of spiritual apprehension which is so irreverently described at 394.32 : 'in the pancosmic urge the allimmanence of that which Itself is Itself Alone [...]

²²¹ Her change from intense involvement in the world of cares and concern with others, to a sudden total alloffness, indicates a recognition that in the face of death, the individual entirely loses her connection to others [...]

²²² A hundred cares, a tithe of troubles and is there one who understands me? [...] They'll never see. Nor know. Nor miss me.

²²³ All me life I have been lived among them but now they are becoming lothed to me. [...] And all the greedy gushes out through their small souls. [...] How small it's all!

²²⁴ Angelic voices herald the day. The sleeper has rolled over; a beam of light troubles the back of his neck. The world awaits the shining hero of the new days.

²²⁵ Keavn!Keavn! And they all setton voicies about singsing music was Keavn! He. Only he. Ittle he. Ah! The whole clangalied. Oh! [FW 601.18]

²²⁶(CAMPBELL; ROBINSON, 1947, p. 22), como é possível perceber no trecho que segue: “Há sinal de mar por signos que será sempre a ser sendo já que lá foi um dia cá que foi cosmo. Ao desvelarem diurnas formas.” (SCHÜLER, 2003, p. 481) A partir disso, tudo se move através do caminho da noite para o dia: “Passagem. Um. Passamos. Dois. Do sono estamos passando. Três. Ao vasto visto mundo do sono passamos. Quatro. Venham eras, a nossas horas!” (ibid.) Mas, essa aproximação da manhã, isto é, o fim da noite quando tudo passou, não será o fim em si. No texto de orelha do quinto volume da tradução de Schüler, Maria Esther Maciel escreve: “Seu monólogo final é tanto uma elegia quanto uma prece. No fluxo das palavras que o atravessam consuma-se um fim que não é senão o despertar da linguagem para um novo sonho.” Tudo avança sem cessar de retornar. Observamos na frase: “*some Finn, some Finn avant*” [FW 74.1]. Um fim que avança e não termina em si mesmo.

No monólogo final, poderíamos dizer que a voz de Anna Livia toma seu lugar, domina o texto, sem intermédio de mensageiros. Apesar de que em *Finnegans Wake* sempre paira uma dúvida a respeito da voz discursiva e somos tomados muitas vezes pela impossibilidade de emitir a sincronia de uma voz ou de uma personagem. Campos (1986, p. 95) retratam como “o lamento da *Velha Ana*”. É chegada a hora de dar lugar a mais nova, sugerindo uma continuidade que aponta a um futuro, à substituição da geração anterior pela que a sucede. “E é velha e velha é triste e velha é triste e em tédio que eu volto a ti.” ²²⁷ (CAMPOS, 1986, p. 77). É possível perceber que isso vai além daquilo que é tematizado na obra. É a experiência de leitura que ela quer nos proporcionar. ALP revisa toda sua experiência no monólogo final, e de alguma forma também parece que somos levados a revisar nossa experiência de leitores da obra:

O que se passou? Como há de terminar? Começa a deslembra-lo. Isso há de se lembrar de todos os lados, com todos os gestos, em cada uma de nossas palavras. Verdade hoje, verso amanhã. Desrelembra, relembra! ²²⁸ (SCHÜLER, 2003, p. 493)

É o rio Liffey na sua trajetória de encontro ao mar. Anna Livia é novamente o rio, retoma seu curso e deságua no “pai-oceano” (CAMPOS, 1986, p. 95) levando a sujeira de Dublin e, assim, reiniciando seu ciclo. Ainda de acordo com Campos (ibid.), em um plano secundário, pode soar como um lamento pessoal do próprio Joyce. “Dei o melhor de mim

²²⁶ The ambiguities of night will soon be dispelled.

²²⁷ And it's old and old it's sad and old it's sad and weary I go back to you. [FW 627.35]

²²⁸ What has gone? How it ends? Begin to forget it. It will remember itself from every sides, with all gestures, in each our word. Today's truth, tomorrow's trend. Forget, remember! [FW 614.19]

quando me deixaram.”²²⁹ (CAMPOS, 1986, p. 75) Nas últimas páginas do romance-rio, a mulher sente o marido se afastar dela pela manhã. O tempo transcorreu para os dois; o que lhes resta agora é a esperança depositada nos filhos. “HCE é a casca quebrada de Humpty Dumpty” (CAMPBELL; ROBINSON, 1947, p. 22)²³⁰, ALP faz sua última passagem quanto rio e, enfim, liberta-se das margens prementes reencontrando o oceano. “Anna Liffey retorna ao vasto pai tritão; momento em que os olhos se abrem, o sonho se rompe e o ciclo está pronto para começar de novo.”²³¹ (ibid.) Há a passagem do sonho para o despertar, da noite para o dia. Entretanto, Anna Livia não se instaura, com a chegada do dia: “Porém aqui não tem ninguém que já cá não esteve antes. Só que a ordem foi outrada. Nada se anulou. *Fuitfiat!*”²³² (SCHÜLER, 2003, p. 491).

Há outro ponto interessante, segundo James Atherton (2009, p. 93), sobre o monólogo final. Ele contém muitas referências a passagens que foram tiradas dos *‘Dublin Annals’*, que eram anais escritos com registros da história e do povo dublinense. Atherton (ibid. p.92) inclusive vai citar uma passagem de uma carta à Weaver na qual temos a impressão que ele estava empenhado em colocar citações dos *Anais* em seu livro: “Eu entrelacei no texto impresso outros 152 nomes de rios e é a versão final que estará no livro exceto que eu não consigo achar um jeito de encontrar isso nos anais “Neste dia o Liffey na ponte Essex ficou completamente seco por dois minutos.”²³³ No monólogo final teremos uma passagem que referencia isso: “Se eu perder o fôlego por um ou dois minutos, não fale, lembre-se! Já aconteceu uma vez, é natural que aconteça de novo.”²³⁴ [FW 625.28] Anna Livia está repassando os momentos de sua vida à medida que ela está morrendo e ela é o rio Liffey. Outras passagens, segundo Atherton (ibid. p. 93) com referências aos *Anais* são: “A grande Eblana”²³⁵ [FW 625.26] sendo que Eblana nos remete a uma das primeiras palavras dos *Anais* por ser um nome antigo dado à Dublin por volta do ano 140 d.C.; “E congelaria”²³⁶ [FW 626.25] referindo-se a uma passagem também encontrada nos *Anais* na qual o rio Liffey teria

²²⁹ I done me best when I was let. [FW 627.14]

²³⁰ HCE is the broken shell of Humpty Dumpty,

²³¹ Anna Liffey returns to the vast triton-father; at which moment the eyes open, the dream breaks, and the cycle is ready to start anew.

²³² Yet no body is present here which was not there before. Only is order othered. Nought is nulled. *Fuitfiat!* [FW 613.13]

²³³ I have woven into the printed text another 152 river names and it is now final as it will appear in the book except that I cannot get the way to render this in the annals "On this day the Liffey at Essex bridge was completely dry for two minutes".

²³⁴ If I lose my breath for a minute or two don't speak, remember! Once it happened, so it may again.

²³⁵ [...] Eblanamagna [...]

²³⁶ And I'd frozen up [...]

congelado; “Você nunca se esqueceu da bat de Tarf, não é, nem do céreboru?”²³⁷ [FW 625.18] fazendo alusão a fato e pessoa da história da Irlanda que são a Batalha de Clontarf (1014) e Brian Boru que foi um grande rei irlandês de 1002 a 1014.

Embora, Anna Livia retome as lembranças sobre o rio, as lembranças dela como mulher vão sendo gradativamente esquecidas. Segundo Hart (1962, p. 53), “este é o capítulo que traz esquecimento; Anna, ao esvaecer para o gélido e louco pai, está perdendo toda lembrança de suas alegrias e tristezas passadas.”²³⁸ É a parte mais amarga de seu “Ô amargo fim!” [FW 627.35]²³⁹ Hart (ibid.) explica que se ela pudesse ser trazida de volta a Howth Castle para reencontrar seu amado com suas memórias intactas, talvez ela pudesse evitar a queda e, assim, “escapar do círculo eterno ao qual é condenada.”²⁴⁰ (ibid.) No entanto, ela por fim regressaria ao mesmo velho modo de vida, como o que acontece, conforme Hart (ibid.), com Eveline, protagonista de um dos contos de *Dublinenses*. A jovem está prestes a fugir com um marinheiro para Buenos Aires, por quem se apaixonara. Mas, quando ela está na beira do cais na foz do rio Liffey, ela se sente profundamente conflitada. “Na personificação de um marinheiro, o mar chama Eveline, mas ela se retém e permite que o amor seja vencido pelo medo de aniquilação no desconhecido.”²⁴¹ Ao desistir da fuga, seu ciclo será limitado a sua terrível rotina devido a sua recusa de se tornar uma nova pessoa. Ao contrário disso, Anna Livia se submete “à paralisia cósmica do mar, dando-se involuntariamente [...] para a aniquilação espiritual que deve preceder o renascimento.”²⁴² (ibid. p. 55)

Enfim, a referência feita ao poema *The Waste Land* de T.S. Eliot no início do Livro IV, “Sandhyas! Sandhyas! Sandhyas!”²⁴³ [FW 593.1], confirma a preocupação com a morte espiritual e com o renascimento que vão estar presentes nesse último capítulo. (NORRIS, 1974, p. 97) No entanto, o ressurgimento vital de Anna Livia nas primeiras linhas do livro, ponto alto da circularidade de *Finnegans Wake*, “tende a atenuar a angústia apocalíptica de sua morte.”²⁴⁴ (ibid.). *Finnegans Wake* é um trabalho que afirma os ciclos contínuos da vida através de uma distância cósmica. “Mas, o progresso inexorável do berço à sepultura, da

²³⁷ You've never forgodden batt on tarf, have you, at broin burrow [...]

²³⁸ [...] this is the chapter that brings forgetfulness; Anna, as she passes out to her cold, mad father, is losing all remembrance of her past joys and sorrows.

²³⁹ O bitter ending!

²⁴⁰ [...] escape from the eternal circle in which she is condemned to run.

²⁴¹ In its personification as the sailor, the sea calls to Eveline, but she holds back and allows love to be overcome by fear of annihilation in the unknown [...]

²⁴² [...] to cosmic paralysis in the sea, giving herself half involuntarily [...] to the spiritual annihilation which must precede rebirth.

²⁴³ No poema, Eliot um mantra em sânscrito “*shantih shantih shantih*” que significa paz, paz interior, no sentido da forma mais abrangente da palavra, paz no sentido universal, a paz que ultrapassa o entendimento.

²⁴⁴ [...] tends to obscure the apocalyptic anguish of her death.

inocência à experiência, é apavorante para o indivíduo apanhado no mecanismo cíclico.”²⁴⁵ (ibid.) *Wake* também é sobre o medo, sobre a resistência das figuras wakeanas à mudança e ao declínio, sobre sua relutância em reconhecer sua culpa e mortalidade, e sobre sua fuga através de defesas, disfarces, ilusões e mitos disponíveis a eles no sonho. E assim, Norris (ibid.) nos dirá que “Molly Bloom profere seu majestoso sim sim sim para a vida conforme Eros. ALP sussurra o seu com medo, em êxtase para a Morte.”²⁴⁶

4.2 ALGUNS ASPECTOS TEÓRICOS DOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Quando iniciamos uma prática tradutória é que percebemos o quão importante e necessário é termos uma filosofia de tradução para iluminar nosso fazer tradutório. Sem a teoria da tradução e das importantes reflexões que tiramos dela, nos perdemos facilmente na nossa prática. Muitas reflexões acerca dos processos tradutórios têm sido feitas ao longo da história. A história da tradução se estende por séculos e podemos algumas vezes nos deparar com conceitos que não se encaixam no nosso processo tradutório. A tradução veio sendo dividida por muito tempo entre o sagrado e o profano, a revelação e o sacrilégio, gerando assim muitas metáforas como, por exemplo, o vaso quebrado, o fogo e as cinzas, a comparação da tradução a um quebra-cabeça, ou seja, desmontar e remontar a obra de outro. Mexer e interferir em algo que não nos pertence é estar sempre às margens da frustração ou da traição à medida que se traduz (*traduttore/traditore*). Em se tratando de tradução de poesia, a controvérsia só aumenta. Voltaire adverte: “Lembraí-vos que quando virdes uma tradução, que vedes uma fraca estampa de um belo quadro.” (apud ARROJO, 1986, p. 27). As teorias da tradução evoluem perpassando pelas teorias pós-moderna e pós-colonial, tendo como ponto comum, entre outros desdobramentos, a rejeição à hierarquia de poder que privilegia o texto original e relega o tradutor à condição de invisibilidade. Assim, ainda que relativamente recentes, os estudos da tradução encontram apoio em diversas disciplinas, que, de maneira indireta, dialogam com o processo tradutório. A linguística é uma delas. Através de aspectos linguísticos, analisaram-se questões como a possibilidade da tradução, a similaridade entre as línguas e aspectos culturais da língua.

Temos dificuldade em determinar quando a tradução começou a fazer parte da história do homem. Ela surge com a linguagem e, simplificando ao máximo o conceito da tradução,

²⁴⁵ But the inexorable progress from cradle to grave, from innocence to experience, is terrifying for the individual caught up in the cyclical machinery.

²⁴⁶ Molly Bloom utters her majestic yes yes yes to life as Eros. ALP whispers hers fearfully, ecstatically to Death.

poderíamos dizer que todo ato comunicativo é também tradutório, “assim, um ser humano realiza um ato de tradução, no sentido completo da palavra, ao receber uma mensagem discursiva de qualquer outro ser humano.”²⁴⁷ (STEINER, 1975, p. 47). Ou seja, o receptor dá sentido à mensagem recebida de acordo com o seu universo linguístico, comprovando assim que as palavras, mesmo numa dada língua – tradução intralingual – não possuem sentido estanque. Octavio Paz (2009, p. 9), no texto *Tradução, literatura e literalidade*, afirma que: “Aprender a falar é aprender a traduzir: quando uma criança pergunta a sua mãe o significado desta ou daquela palavra, o que realmente pede é que traduza para a sua linguagem a palavra desconhecida.” Dentro desse enfoque, podemos citar Rónai (2012, p.17) que nos diz que: “as dificuldades começam com as palavras traduzíveis, pois as mais simples entre elas escondem armadilhas.”

Nas últimas décadas, é possível perceber o caminho de transição percorrido pelos Estudos da Tradução ao substituir ideias positivistas e atribuir à ciência um caráter mais relativista. Arrojo (1996, p.62) corrobora nesse sentido:

A partir de uma dessacralização do “original” e dos conceitos tradicionais de autoria e leitura, e da conseqüente aceitação de que traduzir é inevitavelmente interferir e produzir significados, num contexto em que se começa a reavaliar as relações tradicionalmente estabelecidas entre teoria e prática e ao abandonar a perseguição inócua da leitura desvinculada da história e suas circunstâncias, a reflexão sobre tradução sai das margens dos estudos linguísticos, literários e filosóficos que sempre buscaram a repetição do mesmo e o algoritmo infalível da tradução perfeita e assume um lugar de destaque no pensamento contemporâneo filiado à pós-modernidade.

Traduzir vem do latim *traducere* e a própria etimologia da palavra falha quando a traduzimos para a língua portuguesa e encontramos definições que vão desde conduzir (transferir, transportar, levar) até verter (tirar, derivar). Essa ligação do termo com ‘movimento’, nos levou a definição de que traduzir era transportar o texto de um lugar a outro. A partir dessa metáfora, já se inicia a perda, uma vez que quando levamos ou transportamos algo está implícito que aquilo que está sendo levado chegue inalterado, intato ao destino. A tradução, assim, já estaria condenada ao fracasso, pois o que ‘transportamos’ já não será mais o mesmo da partida no momento da chegada. Venutti vai falar da domesticação e estrangeirização. A denominação de domesticadora será dada àquelas estratégias de tradução que naturalizam o exótico ou o estranho da cultura estrangeira, e estrangeirizadora às que preservam as diferenças culturais e linguísticas.

²⁴⁷ Thus a human being performs an act of translation, in the full sense of the word, when receiving a speech message from any other human being.

Uma tradução sempre comunica uma interpretação, é um texto estrangeiro parcial e alterado, completado com características peculiares à língua de chegada, não mais inescrutavelmente estrangeiro, mas deixado compreensível em um estilo distintamente doméstico. As traduções, em outras palavras, inevitavelmente realizam um trabalho de domesticação. Aquelas que funcionam melhor, as mais poderosas em recriar valores culturais e as mais responsáveis por explicar tal poder, geralmente engajam leitores às palavras domésticas que foram desfamiliarizadas de alguma maneira, tornando-se fascinantes através de um encontro revisionário com o texto estrangeiro.²⁴⁸ (VENUTI, 1998, pág. 5).

É complexo o processo tradutório de comunicar conhecimentos de uma língua à outra, assim como a maioria dos elementos relacionados a elas. Os laços estreitos entre uma determinada língua e seus usuários corroboram com a complexidade atribuída ao processo de tradução. Não há como dissociar teoria e prática da tradução a uma concepção de língua como algo inseparável dos falantes de uma determinada comunidade. Schleiermacher (2001, p. 37) leva isso em conta quando escreve que:

[...] cada pessoa é dominada pela língua que fala, ela e todo seu pensamento são um produto dela. Uma pessoa não poderia pensar com total clareza nada o que estivesse fora dos limites dessa língua; a configuração de seus conceitos, a forma e os limites de sua combinabilidade lhe são apresentados através da língua na qual nasceu e foi educada, inteligência e fantasia são delimitadas através dela.

Nessa perspectiva, podemos afirmar que um indivíduo é produto de determinada língua e vice-versa. A convivência em sociedade de uma comunidade de falantes determinada por uma língua cria a necessidade de expressar novas ideias e influencia sobre a língua contribuindo para seu desenvolvimento ao longo da história. Dentro desse cenário, a tradução tenta se encaixar, ou seja, traduzimos práticas linguísticas de determinada cultura para outra língua com o objetivo de atingir outra comunidade de falantes. Dessa indissociabilidade entre língua e práticas sociais vivenciadas por pessoas por meio de uma língua, parte a ideia da tradução como tarefa tão árdua. Acerca dessa inquietação, Schleiermacher (2001, p. 43) propõe dois métodos muito distintos de tradução: “A meu ver, só existem dois. Ou o tradutor deixa o autor em paz e leva o leitor até ele o autor; ou deixa o leitor em paz e leva o autor até ele o leitor”. Neste último, o tradutor estaria dedicado em comutar a compreensão da língua

²⁴⁸ A translations always communicates an interpretation, a foreign text that is partial and altered, supplemented with features peculiar to the translating language, no longer inscrutably foreign but made comprehensible in a distinctively domestic style. Translations, in other words, inevitably perform a work of domestication. Those that work best, the most powerful in recreating cultural values and the most resilient in accounting for that power, usually engage readers in domestic terms that have been defamiliarized to some extent, made fascinating by a revisionary encounter with a foreign text.

de partida, tornando assim, a leitura do estrangeiro mais familiar ao leitor. Schleiermacher, no entanto, posiciona-se em favor do primeiro – deixa o autor quieto e traz o leitor até ele. Esse tipo de tradução coloca o leitor na obrigação de entrar no mundo, na língua e na cultura do escritor para poder compreendê-lo. “O tradutor deve almejar proporcionar ao seu leitor uma imagem e um prazer tal como a leitura da obra na língua original oferece ao homem [...] admirador e conhecedor. A língua estrangeira lhe é familiar, mas sempre continua estranha.” (SCHLEIERMACHER, 2001, p. 49) Daí, surge o ideal da tradução ética, aquela que não apaga o estrangeiro, proporcionando ao leitor a oportunidade de conhecer e, quem sabe até apreciar, o que é diferente de si. Contudo, Schleiermacher (2001, p.49) admite: “o raio de ação e a vocação dessa forma de traduzir permanecem bastante inseguros.” Seja qual método que resolva utilizar, eles não abstêm o tradutor dos riscos.

Verificamos, ao estudar as teorias da tradução, que, grande parte de seus teóricos são, também, críticos do fazer poético ou, ainda: são eles mesmos, como é o caso de Haroldo de Campos, poetas. Não é difícil, portanto, perceber que as teorias sobre a criação poética estão intimamente ligadas à tradução. As teorias da tradução dialogam com a criação poética. Em especial dentro desta proposta de tradução, o discurso de Haroldo de Campos sobre a tradução foi suporte imprescindível para permear as decisões e escolhas que fiz até agora.

Embora, *Finnegans Wake* seja um romance em prosa, o próprio Haroldo de Campos considerou sua linguagem altamente poética. Como vimos, os irmãos Campos traduziram excertos de *Wake* e puderam perceber que cada linha do romance apresenta uma plurissignificação onde “há uma rede renhida de efeitos sonoros a ser mantida, entremeada de quiproquós, trocadilhos, malapropismos.” (CAMPOS, 1986, p.22). Se a tradução literária apresenta questões complexas e difíceis de resolver, na tradução poética, mesmo sendo uma prática cada vez mais corrente, as dificuldades só se intensificam. A frase: “Direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas”, escrita por Oswald de Andrade em 1933, no verso da folha de rosto da edição original de *Serafim Ponte Grande*, nos mostra que o escritor estava consciente dessa complexidade. Mesmo sabendo que se trata de uma sátira ao *copyright* editorial, é possível perceber na frase a dificuldade de se manter a integridade de uma obra literária em texto traduzido. O teórico Paulo Rónai, a partir de sua experiência como tradutor, sustenta a postura de que “a tradução aprende-se traduzindo” (RÓNAI, 1981, p. 110) e embora ressalte a importância do contexto na realização de qualquer tradução, não deixa, de alguma forma, de prescrever o que o tradutor deve fazer, especialmente quando resume as três qualidades que esse supostamente deveria apresentar: conhecimento profundo da sua língua materna, conhecimento suficiente da língua estrangeira para, pelo menos, desconfiar de “cada

vez que a compreensão insuficiente de uma palavra ou de um trecho obscurece o sentido do conjunto” (ibid., p. 28) e, por fim, “bom senso”, a fim de que o tradutor esteja sempre ciente de que o texto de partida “tem um sentido no original” e que, muitas vezes, a solução encontrada para a tradução “não corresponde ao espírito da língua-alvo” (ibid., p. 29). A preceituação de Rónai renova, ainda que não intencionalmente, a postura de que traduzir se resume a portar atributos especiais para compreensão de um sentido já presente no texto fonte e, portanto, indiferente a qualquer variação interpretativa. Sua concepção do ofício é exemplar de um tradutor que, embora reconheça seu espaço criador na obra traduzida, vê a interferência como inapropriada, uma vez que o texto de partida já teria um sentido pronto a ser respeitado e recuperado.

Em contrapartida, para Rosemary Arrojo (1986), tradução não é uma transferência de significados estáveis, mas sim um processo de recriação ou transformação. É a construção de uma interpretação. Ela questiona autores como, Alexander Fraser Tytler e os princípios da ‘boa tradução’: reprodução da totalidade da ideia do texto fonte; estilo igual ao do texto fonte; e garantia da fluência e naturalidade do texto fonte.

[...] ainda que um tradutor conseguisse chegar a uma repetição total de um determinado texto, sua tradução não recuperaria nunca a totalidade do "original"; revelaria, inevitavelmente, uma leitura, uma interpretação desse texto que, por sua vez, será, sempre, apenas lido e interpretado, e nunca totalmente decifrado ou controlado (ARROJO, 1986, p. 22)

Arrojo sugere restabelecer o que se conceituava até então como "texto original", deixando, assim, de ser a tradução uma representação fiel de um objeto estável. A necessidade de se pensar no contexto do texto fonte para se trabalhar a possibilidade de fazê-lo existir (sua tradução) em outro contexto e ganhar vida própria, sendo assim, em cada comunidade cultural e em cada época, um texto daria lugar à outra escritura (ou interpretação, ou leitura ou tradução).

A imagem exemplar do texto "original" deixa de ser, portanto, a de uma sequência de vagões que contêm uma carga determinável e totalmente resgatável. Ao invés de considerarmos o texto, ou o signo, como um receptáculo em que algum "conteúdo" possa ser depositado e mantido sob controle, proponho que sua imagem exemplar passe a ser a de um palimpsesto (ibid., p. 23)

O termo ‘palimpsesto’ aparece no conto de Borges, *Pierre Menard, autor do Quixote*, quando o narrador diz: “Refleti que é lícito ver no Quixote "final" uma espécie de palimpsesto, no qual devem transluzir-se os rastros - tênues, mas não indecifráveis - da "prévia" escrita de nosso amigo.” (BORGES, 1972, p. 57) Inclusive, Arrojo traz para seu

texto a personagem de Borges, Pierre Menard, obcecado pela reescrita de Dom Quixote, a fim de evidenciar a impossibilidade de uma tradução ser necessariamente fiel, questionando o essencialismo de 'fidelidade' e o substituindo pela noção de interpretação. A autora explora longamente a questão suscitada pelo conto de Borges, conduzindo a discussão para o terreno da tradução e conclui que é impossível traduzir se entendermos por esse processo a reprodução numa segunda língua de um texto fonte totalmente decifrado e entendido. Arrojo (1986, p. 23) estende o conceito e define 'palimpsesto' como "o texto que se apaga, em cada comunidade cultural e em cada época, para dar lugar à outra escritura (ou interpretação, ou leitura, ou tradução) do 'mesmo' texto".

4.3 A TRADUÇÃO COMO FORMA DE CRIAÇÃO POÉTICA

Há muitos teóricos da tradução que identificam elementos que caracterizam a tradução poética como uma forma de criação. É possível verificar esse fato por vertentes tanto linguísticas quanto filosóficas. Haroldo de Campos (2011) não economiza neologismos para nomear o trabalho do tradutor de obra poética: *transcrição*, *transluciferação*, *reimaginação*, entre outros. Para traduzir, é necessário recriar o que já foi escrito. O tradutor é, portanto, também um criador. A tradução, ou melhor, a transcrição para Haroldo de Campos significa a reconfiguração dos elementos 'fonosemânticos' do texto: os aspectos sonoros e visuais da palavra em que está incorporando o sentido. Entre as múltiplas vertentes de sua vasta obra literária, Haroldo de Campos concedeu uma atenção muito singular à atividade da tradução, ao traduzir para a língua portuguesa, autores como Dante, Homero, James Joyce, Mallarmé, Goethe, Maiakowski, Bashô, Octavio Paz, além de livros do Antigo Testamento (Gênesis, Eclesiastes). Durante esses processos tradutórios foi construindo uma teoria sobre a poética do traduzir, na qual a criação e a crítica se entrelaçam de modo especial. Assim, neste processo de transcriar e traduzir, inseriu-se nas trilhas da função poética, esculpindo o poema ou texto transcriado. É o próprio poeta quem apresenta sua prática tradutória trazendo as bases da teoria que viria a desenvolver em um texto de 1963, intitulado *Da Tradução como Criação e como Crítica*, que viria, anos depois, integrar o livro *Metalinguagem*, cuja primeira edição é de 1967. Em 1958, quatro anos antes de escrever o texto, foi a publicação do *Plano Piloto da Poesia Concreta*, redigido por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari e divulgado na Revista Noigandres.

O termo transcrição foi usado por Haroldo de Campos para suas traduções o que evitava cair no consenso da lógica tradicional de levar ou trazer o leitor ao texto e vice-versa.

“Tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quando mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta à recriação.” (HAROLDO, 2004, p. 35) Haroldo vê a tradução como uma possibilidade de criação e também de crítica. A tradução de textos criativos foi para ele “recriação”, ou criação paralela. O poeta brasileiro vai ancorar nas teorias de Jakobson e de Ezra Pound, com a proposta do *make it new*:

[...] muitas vezes, Pound trai a letra do original [...]; mas, ainda quando o faz, e ainda quando o faz não por opção voluntária, mas por equívoco flagrante, consegue quase sempre [...] ser fiel ao “espírito”, ao “clima” particular da peça traduzida; acrescenta-lhe, como numa contínua sedimentação de estratos criativos, efeitos novos ou variantes, que o original autoriza em sua linha de invenção (HAROLDO, 2004, p. 37)

De fato, um dos autores mais procurados para a definição de ‘poético’ é Roman Jakobson (1973, p.72) que resume a questão da seguinte maneira:

A poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralinguística – de uma forma poética para outra, seja a transposição intralinguística – de uma língua para outra, ou, finalmente, de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, dança, cinema ou pintura.

Jakobson faz a definição das funções da linguagem, e entre elas, a função poética, Além de ser extremamente revelador por tratar de distintas dimensões linguísticas de manifestação do poético, desde o acento até a textura fonossemântica, passando pela etimologia e pela sintaxe.

E assim, Haroldo de Campos é o primeiro a sistematizar tais reflexões, criando as primeiras teorias sobre tradução poética no Brasil e originando, a partir da década de 1960, com a teoria da transcriação, a primeira escola de tradução literária do Brasil.

Desde seu primeiro texto sobre tradução, *Da tradução como criação e como crítica*, no início da década de 1960, Haroldo de Campos opta por um projeto de reescrita textual baseado na isomorfia²⁴⁹. Utiliza o ensaísta Albercht Fabri para provocar as primeiras reflexões sobre o que estava estudando. Segundo Campos (1992, p. 31), a consideração de Fabri sobre a tradução literária é que seu conteúdo é sua própria estrutura, sentença absoluta, seu próprio instrumento e sendo assim, não pode ser traduzida, pois a tradução implicaria na separação de sentido e palavra, ou seja, significado e significante. A tradução, no conceito de

²⁴⁹ Termo técnico da área de cristalografia trata-se do fenômeno apresentado por substâncias diferentes que, a despeito de suas diferenças, cristalizadas em um mesmo sistema, apresentam mesma disposição e orientação dos átomos, das moléculas e dos eventuais íons.

Fabri, teria o caráter de menor perfeição ou menos absoluto “(menos estético, poder-se-ia dizer) da sentença, e é nesse sentido que ele afirma que “toda tradução é crítica”, pois “nasce da deficiência da sentença”, de sua insuficiência para valer por si mesma.” (ibid., p. 32) Outro filósofo e crítico citado por Campos é Max Bense que atribui também ao texto poético a intraduzibilidade decorrente ao que chama de ‘fragilidade da informação estética’ que “não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista” (ibid., p. 33). De acordo com Bense, a informação estética se mescla às informações documentária e semântica. É entre Fabri e Bense, que Haroldo vai justificar sua proposta de ‘recriação’, voltada para a tradução dos aspectos ‘materiais’ do signo. “Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (...). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora.” (ibid., p. 35). A intraduzibilidade descrita por Fabri e Bense, certamente se relaciona de forma mais direta com a poesia, porém, segundo Haroldo, ao considerarmos obras de arte em prosa que tratam a palavra como objeto, elas estariam ao lado da poesia. Para exemplificar isso, Campos vai citar *Ulisses e Finnegans Wake* de James Joyce; *Memórias Sentimentais de João Miramar* e o *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade; *Macunaíma*, de Mário de Andrade; *O Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa. “Tais obras, tanto como a poesia (e mais do que muita poesia), postulariam a impossibilidade da tradução, donde parecer-nos mais exato, para este e outros efeitos, substituir os conceitos de prosa e poesia pelo de texto.” (ibid., p. 34)

Haroldo de Campos se propõe criar e com isso se opõe à tradução literal, defendendo a ideia de uma informação estética autônoma em relação à do texto fonte. Retomando o conceito de isomorfia, sua ‘recriação’ utilizaria diferentes materiais estéticos, porém com o objetivo de reproduzir a configuração material do signo, da sintaxe e do ritmo da mesma forma daquelas encontradas no texto fonte. A impossibilidade da tradução implicaria a possibilidade de recriação. É possível perceber que quando Haroldo trata do conceito ‘recriação’, ele não está propondo uma livre adaptação do texto de partida, mas grande fidelidade ao mesmo. As soluções para o processo tradutório serão obtidas a partir do âmbito semiótico do poema fonte/texto fonte, jamais externo a ele. Com isso, Haroldo refuta a ideia de tradução como texto inferior, submisso ao autor e reproduzidor de significados. Para confirmar essa ideia, Campos vai se valer dos estudos de Ezra Pound como “exemplo máximo de tradutor-recriador” (ibid., p. 35), através do lema ‘*make it new*’, fundamentado na ideia de atribuir vida nova ao passado literário através da tradução, cabendo ao tradutor recriar as relações entre os textos clássicos e o presente. Não pretendemos entrar na especificação da

sua obra, mas mostrar que seu conceito de tradução criativa ou ‘crítica via tradução’ influenciou os concretistas no Brasil. Vale lembrar que Ezra Pound foi um dos impulsionadores da carreira de Joyce.

A prática poundiana da tradução e, de acordo com Campos (ibid., p. 42) “a didática” decorrente da sua teoria, levaram os concretistas brasileiros a iniciar um projeto de tradução bastante intenso, que, para os irmãos Campos incluía recriar em português, fragmentos de *Finnegans Wake*, o que na época, era inédito em língua portuguesa, de acordo com as palavras de Haroldo (ibid., p. 43):

[...] vários dos quais não traduzidos em nenhum outro idioma (salvo erro, o romance-poema de Joyce só foi, até agora, vertido em curtos excertos, pouco numerosos, para o francês, o italiano, o alemão e tcheco, nos dois primeiros casos trabalho de equipe, com a participação do próprio Joyce).

Há um exemplo da sobreposição na esfera do conteúdo e da forma, usado por Campos (1986, p. 21), na tradução de um dos excertos de *Wake* e que demonstra que “a tradução se torna uma espécie de jogo livre e rigoroso ao mesmo tempo”.

No *Finnegans* abole-se o dualismo fundo-forma, em prol de uma dialética perene de conteúdo-e-contidente, de um onipresente isomorfismo: se o enredo é fluvial, nomes de rios se imbricam nos vocábulos, criando um circuito reversível de reflexos do nível temático ao nível formal. Para dar um só exemplo: no fragmento 3 (*Nuvoletta*), quando a menina-nuvem volta ao céu, sobe pelos balaústres (“banisters”) de uma escada imaginária; essa ascensão celeste é apresentada ao leitor sob a forma inaudita de um ideograma onde balaústres e astros se combinam: “baluastros” (“bannistars”). (CAMPOS, 1986, p. 22)

Assim, o termo criado por Joyce ‘*bannistars*’, vocábulo híbrido formado pela junção de *banisters* (balaústres) e *stars* (estrelas, astros), é recriada por Haroldo de Campos por meio da fusão dos mesmos vocábulos, traduzidos, que resultam no vocábulo híbrido “baluastros”, estabelecendo-se, assim, a relação isomórfica com o texto de partida. A tradução poética recria o texto fonte pela formulação ativa de um novo texto poético, passível de inúmeras leituras fora dele. A decisão é, portanto, tomada no momento da tradução, manter ou recriar os pontos de abertura, o que só é possível através de um tradutor muito ativo nas suas leituras, tanto com o passado desse texto quanto com o presente de sua própria cultura. O filtro pessoal do tradutor trará à luz suas conclusões e decisões e obviamente se distinguirão se filtradas por outro tradutor. Daí a ideia de se defender que o tradutor conheça as características textuais da sua cultura e da cultura do texto que pretende traduzir. O texto literário trará esta bagagem de ideologias conectadas à história, fato que não pode ser desconsiderado pelo tradutor. O estudo

histórico da obra, assim como do autor, tende a expandir as relações de sentido que serão construídas pelo tradutor. Sobre isso, Arrojo (1986, p. 36) ressalta que a tradução de textos literários será de fato um trabalho permeado de dificuldades, exigindo do tradutor tanta sensibilidade e talento quanto seria exigido de um escritor. Octavio Paz ressalta ainda a importância de perceber que ao mesmo tempo em que cada texto é único, ele também é a tradução de outro texto. Dessa forma, a linguagem em si, mesmo sendo parte do texto ‘original’, é uma tradução, “primeiro, do mundo não-verbal e, depois, porque cada signo e cada frase é a tradução de outro signo e de outra frase. [...] todos os textos são originais porque cada tradução é distinta. Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e assim constitui um texto único (PAZ, 2009, p.5).

4.4 COMENTÁRIOS E REFLEXÕES DA TRADUÇÃO DE *FINNEGANS WAKE*

Finnegans Wake se enquadraria em um exemplo de tradução como criação e crítica. Como já dito, Haroldo de Campos apesar de saber que era um romance em prosa trata essa linguagem como altamente poética. A falta de comunicação que Joyce cria a partir da língua inglesa em seu livro nos faz pensar que realmente a língua literária não é uma língua de comunicação, mas uma língua de expressão e criação. Sendo assim, *Finnegans Wake* é um texto que passam por um processo de reescrita através da tradução. A tradução tem que ser uma produção e não mera repetição. E aqui me refiro a *Finnegans* por ser o texto em destaque nessa pesquisa. A criatividade lexical de Joyce, elevada ao exagero em *Finnegans Wake*, “num terreno onde as informações escasseiam, e onde quase que só é possível tentar aproximações indiretas [...] em vocábulos justapostos, superpostos, deformados, polivalentes, ambíguos” (CAMPOS 1986, p. 118), representa uma provocação à tradução. Há uma pergunta que inquieta. Se através da tradução estamos criando uma nova produção e o texto traduzido é *Finnegans*, com toda a sua genialidade, que tamanho de expectativa esse tradutor estará criando em cima de sua produção? (O relato do meu processo tradutório está mais à frente). Schüler (1999, p. 24) complementa dizendo que:

A paródia e o trocadilho são os instrumentos da obra. Afetam palavras e frases, entorpecidas pela embriaguez e o sono. Núcleos narrativos vivem, transfiguram-se, acasalam-se, geram, rompem vínculos para entrar em combinações imprevistas, sementeira de linhagens insuspeitas. O substrato verbal conquista autonomia longe dos referentes. Até nomes arrancados de personalidades históricas entram na forja da invenção.

Os neologismos presentes no texto podem causar leituras bastante distintas entre um leitor e outro. A tradução corrobora ainda mais para esse efeito, pois, a partir do momento que a não decodificação está presente, a recriação em outras línguas pode atribuir ao novo termo um conteúdo semântico diferente. Assim, a tradução se constrói por meio de leituras, que se formam a partir da interpretação de cada leitor. Um texto, enquanto tal, não representa a significação fiel de um objeto; ele se transforma em uma máquina de significados em potencial. O tradutor, em seu trabalho de leitura e interpretação, não desvenda os significados presentes no texto, mas os constrói por meio de uma interação existente e necessária entre ele, o tradutor, e os elementos que compõem o texto. O tradutor, antes de lê-lo, é um leitor e o acúmulo de suas leituras será a base para o seu trabalho de recriação textual. Caetano Galindo (2008, p.1), em seu artigo *O Finnegans Wake e as coisas como são (Paulo: per speculum in aenigmate)*, sugere que o leitor faça uma experiência de abrir o livro em uma página qualquer, ler um trecho e tentar relatar o que entendeu. Supondo que a experiência não dê certo, mesmo sabendo da complexidade do livro, o autor nos diz que possivelmente o leitor estava pronto para outro tipo de complexidade. Galindo (ibid.) acrescenta 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 que você precisa pôr de lado é o teu conceito de leitura.” As escolhas de Joyce foram minuciosamente tomadas. Galindo (ibid., p. 8) vai nos dizer que “o caos gerado pelo *Wake* é cuidadosamente medido, gerado, tecido” e vai usar uma expressão do próprio *Finnegans*: ‘*fine artful disorder*’ [FW 126.9] para definir o que Humberto Eco vai chamar de *chaosmos*. Sendo assim, é um livro “que tem de tudo, mas nada de aleatório ou fácil [...]”. (ibid.)

Abaixo, segue uma análise de alguns trechos da tradução de *Finnegans Wake* para o português pelos irmãos Campos, inclusive com notas dos próprios tradutores. Durante o processo tradutório feito para esta tese, as considerações e reflexões sobre outras traduções de *FW* contribuíram muito para elucidar todo o processo. Conteí tanto com as observações dos Campos, como também de Donald Schüller e de Dirce Waltrick do Amarante, certos de que “vencida a vertigem ante frequentes abismos, somos estimulados a criar roteiros próprios.” (SCHÜLER, 1999, p. 25)

Os móveis primeiros do tradutor, que seja também poeta ou prosador, são a configuração de uma tradição ativa (daí não ser indiferente a escolha do texto a traduzir, mas sempre extremamente reveladora), um exercício de inteligência e, através dele, uma operação de crítica ao vivo. Que disso tudo nasça uma pedagogia, não morta e obsoleta, em pose de contrição e defunção, mas fecunda e estimulante, em ação, é uma das suas mais importantes consequências. (CAMPOS, 1992, p. 44)

A citação acima dos irmãos Campos fala de um exercício de inteligência e uma operação de crítica do tradutor que, de fato, são fundamentais para a tradução de *FW*. Uma única palavra em *Finnegans* pode conter muitos sentidos. Por exemplo: “*Sanglorians, save!*” [*FW* 4.7]. Segundo Galindo (2008, p. 4) neste trecho estão comprimidos:

o latim gloria (em um particípio presente *glorians*), o francês *sang* (sangue), *sanglot* (solução), *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 ideia de salvação, além de acrescentar a noção de *poupar*).

Seria um vocativo dirigido aos guerreiros de todas as épocas. Na tradução de Schüler (1999, p. 33): “Sanglorencianos, salve!” O sentido não está dado, fica a cargo do leitor. Assim, “qualquer tentativa, ou necessidade, de encontrar entre essas leituras uma hierarquização de preferências será sempre uma tentativa”. (GALINDO, 2008, p. 4)

Também podemos ver o abundante jogo de letras numa análise de Magalaner; Kain (apud ESTEVES, 1999, p. 127), num trecho de *FW* retirado do cap. 4 do Livro II (O Livro dos Filhos). Nesse trecho há palavras invertidas, ou seja, escritas de trás para frente:

The new world presses. Where the old conk cruised now croons the yunk. Exeunc throw a darras **Kram of Llawnroc**, ye gink guy, kirked into yord. Enterest attawonder **Wehpen, luftcat revol**, fairescapading in his **natsirt**. **Tuesy** tumbles. And mild aunt Liza is as loose as her neese. Fulfest withim inbrace behent. As gent would deem oncontinent. So mulct per wenche is Elsker woed. Ne hath his thyrsting. Fin. [*FW* 387.36] (Grifo meu)

São as seguintes palavras: *Kram of Llawnroc* - Mark of Cornwall (Rei Marcos da Cornualha); *Wehpen* - Nephew (Sobrinho); *luftcat revol*- tactfullover (amante discreto); *natsirt* - tristan (Tristão); e *Tuesy*- Yseut (Isolda).

Foram 16 fragmentos traduzidos no *Panaroma do Finnegans Wake*, na sua terceira edição em 1986. Em 2001, foi lançada a quarta edição e o número de fragmentos traduzidos passou a 21. As notas de tradução são muito elucidativas e impressionam pela quantidade de informação que é possível se obter a cada linha, ou até mesmo, a cada palavra. Seguem alguns exemplos:

1. No fragmento 2, há a seguinte frase: ‘*Tis optophone which ontophanes. List!*’ [*FW* 13.16], seguida pela tradução (Campos, 1986, p. 37): “É optofone que ontofana. Ouvê!”. Na tentativa de fazer uma réplica criativa às formulações joycianas, os Campos vão buscar o verbo “ouvê”

inventado por Pignatari na Nova Poesia: Concreta, em 1956. “A frase inteira de Pignatari é: “O olhouvido ouvê”,” acrescenta Campos (ibid. p. 83).

2. Segue um trecho do fragmento 6: “[...] *the longer your spoon and the harder you gruel with more grease to your elbow the merrier fumes your new Irish stew.*” [FW 190.8] Aqui, os poetas brasileiros vão lançar mão da gíria – fogo na roupa – para se aproximar do sentido de “*elbow-grease*”, que é uma expressão coloquial com o sentido de – árduo trabalho manual. (ibid. p. 86) A tradução do trecho todo ficou assim: “[...] mais longa tua concha, mais suor na tua sopa, mais fogo na tua roupa, com mais graxa e mais força, - mais fumega a tua bela panela irlandesa.” (ibid. p. 51)

3. A frase “*marthared mary allacook, with Corrigan’s pulse*” [FW 214.23] aparece no décimo fragmento. Nas notas dos Campos, esse pequeno trecho vem seguido de uma explicação a uma alusão ‘críptica’, que segundo os irmãos foram apontadas por Adaline Glasheen. (ibid. p. 90). Sta. Margueritte Marie Alacoque foi uma freira francesa (1647-1690) devota do Sagrado Coração de Jesus, que no caso do texto está associada à *Marta e Maria*. *D.J Corrigan* é um médico irlandês que descobriu uma doença chamada de palpitação de Corrigan. Haroldo e Augusto utilizam a palavra-valise *martritizada* (marta – artrite – martirizada) e ao invés de *Corrigan*, usam *Corregan* se referindo a córrego na trama semântico-fluvial do capítulo. (ibid. p. 91) Ficou assim a frase traduzida: “martritizada, Maria alacuca, com palpitações de Corregan.” (ibid. p. 61)

4. No fragmento 12 escolhido para a tradução, os Campos apontam que o trecho trata do cair da noite e do chamamento das crianças para se recolherem, pois haveria o risco do lobo aparecer, uma vez que é um animal de hábitos noturnos. Essa atmosfera dá ao trecho uma “coloratura zoomórfica” (ibid. p. 92) à medida que Joyce vai justapondo no texto nomes de animais e insetos. “Daí, na tradução, soluções como *circunvelopardos* (envelopados / velo pardo / leopardos), *urubscuridade* (urubu + escuridade), *travetsetseiro* (travesseiro + mosca tsé-tsé) e trocadilhos como *garças tácitas* (por “graças tácitas”).” No texto fonte, as palavras referenciadas acima foram grafadas da seguinte forma: *circumveiled*; *obscuritads*; *tcheetchee*; *tranquile thanks*. [FW 244.15]

5. O fragmento 15 (Livro III, cap. 4, denominado por Campbell e Robinson como: *HCE e ALP – Seu Leito de Julgamento*) traz Issy como menina e com o nome de *little Buttercup* com seu espelho, clara alusão a Lewis Carroll e sua obra *Alice no País do Espelho*. Segundo Haroldo e Augusto de Campos (ibid. p. 93):

Buttercup = espécie de ranúnculo: trocadilho desenvolvido na linha *a gracecup filled with bitterness*, sendo que *cup of bitterness* = taça de amargura; há ainda ecos de *butterfly* (borboleta) e *butter* (manteiga). Em português, usou-se outra chave: deu-se a *Buttercup* o nome de *Amargarina*, que, aliás, está em consonância com importante personificação juvenil de Ana: Margareen – págs. 164/166 –, que é disputada pelos dois irmãos *Burrus* e *Caseous* (*Brutus* e *Cassius* + *butter* & *cheese*; *beurre*, em francês = manteiga; *caseus*, latim para queijo), naturalmente, projeções de Shaun e Shem.

6. No fragmento 16, que apresenta um trecho do monólogo final, os Campos comparam a última parte de *FW* com o monólogo final de Molly Bloom, a Penélope do Ulisses, apontando que em “ambos os casos, a técnica de *stream of consciousness* (fluxo de consciência), o chamado “monólogo interior”. (ibid. p. 95) Outro ponto que aproxima os dois textos é a “coerência fundamental da prosa joyciana em seu processo evolutivo.” (ibid. p. 95) “Embora no *FW* o artesanato semântico tenha atingido um grau extremo [...]”.

As leituras de traduções de *Finnegans Wake* para a língua portuguesa foram de extrema contribuição para iniciar a jornada ensandecida de traduzir James Joyce, ou melhor, primeiramente, a viagem enlouquecida de ler Joyce, pois tudo se iniciou com a leitura. Seguem as palavras de Dirce Waltrick do Amarante (2018, p. 174):

Como leitora de *Finnegans Wake* também me vali de pistas deixadas por outros estudiosos, por outros tradutores, que foram meus *stalkers*, tais como no filme de Tarkóvski, ou seja, guia, *experts* que “sabem se mover pela zona mutante e são contratados, tais como ‘coiotes’ que guiam imigrantes ilegais para atravessar as fronteiras”.²⁵⁰

O trabalho de outros pesquisadores servem como bússola num território (leia-se *Finnegans Wake*) muito desconhecido, cheio de armadilhas e com inúmeras encruzilhadas.

4.5 CONSIDERAÇÕES SOBRE MEU PROCESSO TRADUTÓRIO

Em todas as etapas do processo tradutório apresentado nesta pesquisa, não me abstive, em nenhum instante, do fato de ter conhecimento de que se tratava de “um estranho livro, um misto de fábulas, sinfonia e pesadelo – um monstruoso enigma a acenar imperiosamente dos abismos sombrios do sono.” (CAMPBELL; ROBINSON apud CAMPOS, 1986, p. 106). Cechinel (20018, p. 21) cita a epígrafe com a qual Hugh Kenner abre o livro *The Invisible Poet: T.S. Eliot* (1959) que diz: “Nunca se comprometa com um queijo sem antes examiná-lo – T.S. Eliot, 1956”. Examinei, mas creio que não o suficientemente. Caso o tivesse feito, teria

²⁵⁰ CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora G.Gili, 2013, p. 9

desistido dessa loucura antes mesmo de começá-la! E *Finnegans Wake* é assim! Se alguém pensar muito antes de confrontá-lo, não o confrontará. No entanto, a partir do momento que se decide entrar nessas águas, será bem pouco provável que alguma pessoa saia ilesa. Se é que é possível sair algum dia de *Finnegans Wake*. Não se esqueça da teoria cíclica de Vico e da frase final que deságua na primeira, ou como nos diz Schüler (2003, p. 530) “O sopro final (*a – the*) renasce na corrente que abre o romance.” Ou seja, será um eterno *ricorso*. Sempre que se retornar, novas descobertas aparecerão. Aquilo que era obscuro pode ser que fique mais claro, ou não. As coisas das quais se tinha certeza, talvez voltem a serem indagações. Isso ficou muito perceptível para mim diante da tradução. Todas as vezes que retornei a ele e conseqüentemente ao texto fonte, fui levada a repensar, reescrever, retraduzir. Coisas que não tinham me chamado a atenção e que a partir do momento que novas leituras iam sendo incorporadas à minha pesquisa, passavam a ter outro sentido e outro olhar. Até que decidi não mexer mais na minha tradução, ou caso contrário, não terminaria a tese. Curiosamente, às vezes, me sentia presa no monólogo final e pensava comigo mesma (monólogo interior ou fluxo de consciência) que eu precisava avançar, afinal de contas, precisava chegar ao “leito a longe a lento levada além do” [FW 628.15]... “riocorrente, já passado por Eva e Adão”. [FW 3.1]

Por mais que alguém estude, leia, reflita, argumente, consulte notas, manuais, compêndios, teorias, ainda assim haverá um momento que será somente entre o tradutor e a obra. O momento da tomada de decisão, da reflexão sobre a teoria de tradução escolhida, do afastamento do objeto de estudo (há sempre o risco de se estar impregnado demais por ele, a ponto de certas coisas se tornarem imperceptíveis) e especialmente, o momento da análise e crítica. Muitas vezes, somos levados pelo fato de que mesmo os grandes críticos não chegaram a uma conclusão sobre “as multifacetadas desse maravilhoso caleidoscópio”. (CAMPOS, 1986, p. 23). Muito importante que sempre possamos pensar no texto fonte e no texto traduzido como sendo textos e enquanto tais que sejam suscetíveis às mudanças. As muitas interpretações em *Finnegans Wake* o tornam um texto em contínua construção. Um texto vivo! E por isso, um texto que mereça muitas traduções ainda.

Entretanto, na tradução, há de se contar com o temor da perda, e em contrapartida, com a esperança do ganho. Como exemplo disso, podemos citar a frase: “*Mrknrk?*” [FW 621.20]. O contexto diz respeito a um cinturão novo que ALP quer que lhe comprem na próxima ida ao mercado. Ela insiste na necessidade disso, uma vez que aquele que ela possuía foi levado embora. Então depois do apelo, ela pergunta: ‘*Mrknrk?*’ A expressão ‘*mrknrk*’ se assemelha à expressão usada em *Ulisses* (4.25): “*Mrkgnao! the cat cried*”. ‘*Mrkgnao*’ nos

leva a ‘*milk now*’ que nos leva a ‘*meow*’, ou seja, seria o som do miado do gato pedindo leite. Faz bastante sentido no contexto, uma vez que Anna Livia está pedindo algo. Entretanto, como produzir esse efeito em português, uma vez que ‘leite’ e ‘agora’ e ‘miau’ são palavras que não combinam em nada? Ou seja, não produzem sonoramente o som do miado do gato clamando por leite. A solução que encontrei para a tradução foi “Miauviu?”, na qual foi possível manter a presença do felino, e o humor, sem perder o sentido. Logo, ela faz o pedido e em seguida confirma se ele entendeu: ‘Miauviu?’ (Você me ouviu?). Nesse caso, o tradutor não deve considerar a esfera puramente linguística, mas sim a criação artística que é possibilitada pela abertura de significações. Vimos anteriormente que Joyce vivenciou a experiência de participar da tradução do capítulo 8 de *Wake*. Ellmann (1982, p. 700) descreve alguns momentos da convivência do autor e seu tradutor na língua italiana Nino Frank, que declarou muitas vezes que o capítulo não podia ser traduzido.

Toda a ênfase de Joyce estava novamente na sonoridade, no ritmo e no jogo verbal; quanto ao sentido ele parecia indiferente e infiel, e Frank sempre se lembrava dele. Com belo descuido, Joyce se lançou em nome de mais rios. Frank lhe falou sobre o Soneto de Petrarca, ‘*Non Tesin, Po, Varo, Adige e Tebro*’, que reunia muitos nomes de rios, e Joyce quis vê-lo imediatamente. Certa vez, reprimindo a imprudência do mestre, Frank protestou acerca de uma frase que Joyce tinha apreciado, ‘*con un fare da gradasso da Gran Sasso*,’ porque sacrificava o ritmo original. Joyce simplesmente respondeu, ‘eu gosto do novo ritmo’.²⁵¹

As notas de rodapé que aparecem na tradução são todas de minha autoria. É um trabalho à parte. São várias informações que vão desde a justificativa de uma determinada escolha até fatos históricos muito ricos. Se fosse uma tradução fora da tese, particularmente, não inseriria muitas delas, pois sempre há de se furtar a interpretação genuína do leitor quando se explica demais. Mas, como é um trabalho dentro dos Estudos da Tradução, qualquer acréscimo é bem-vindo. Seguem, então, mais alguns comentários sobre minha tradução:

Na primeira linha do monólogo final, “*Soft morning, city! Lsp! I am leafy speafing. Lpf!*” [FW 619.20], além da ideia do amanhecer, aparecem termos que serão recorrentes. A palavra ‘*leafy*’ pode se referir ao rio irlandês, Liffey, o qual está correlacionado com Anna, e por vezes usado no livro com tal finalidade. Porém, ‘*leafy*’ também pode ser traduzido

²⁵¹ Joyce's whole emphasis was again on sonority, rhythm, and verbal play; to the sense he seemed indifferent and unfaithful, and Frank had often to recall him to it. With a fine carelessness Joyce threw in the name of more rivers. Frank told him of a Sonetto of Petrarch, ‘*Non Tesin, Po, Varo, Adige e Tebro*,’ which gathered many river names, and Joyce had to see it immediately. Once, curbing the master's recklessness, Frank protested a phrase Joyce liked, ‘*con un fare da gradasso da Gran Sasso*,’ because it sacrificed the original rhythm. Joyce merely replied, i like the new rhythm.

literalmente como ‘frondoso, copado, abundante’. Optei por traduzir como ‘lífia’ a fim de preservar essa sensação do Liffey e de Livia. Os termos ‘*lsp*’ e ‘*lpf*’, seguidos de ponto de exclamação, foram traduzidos pelo som. O primeiro som foi interpretado como ‘*lisp*’, traduzido como sussurrar; balbuciar. O segundo ‘*lpf*’ nos leva a pensar em ‘*lips*’ que na tradução seriam lábios. Os termos foram traduzidos da seguinte forma: Shhhhh! (pedido silencioso para se fazer silêncio) e lábss.

Temos novamente a presença de ‘leaf’ nesta frase: “*Only a leaf, just a leaf and then leaves.*” [FW 619.22] Como percebemos que é ela é possível duas interpretações: a) ALP era só uma e agora é hora de dar lugar a outra, a mais nova, e seria possível, literalmente, traduzir ‘leaf’ como folha e ‘leaves’ como folhas; b) Anna Livia está partindo, isso fica claro no texto final, então, há a possibilidade de traduzir ‘leaves’ como verbo partir. É a medida que o sujeito é ela justifica-se a conjugação terminada em ‘s’. Optei pela interpretação b, “então ela se vai”.

O romance *Robinson Crusoe*, de Defoe, publicado em 1719, surge na seguinte frase: “*And robins in crews so.*” [FW 619.24] Por alguns motivos que seriam compatíveis à personagem Anna Livia, como por exemplo, alienação, isolamento, ambiente inóspito, o destino difícil, nos levam a pensar que seja mesmo uma referência a isso. Sendo assim, a tradução foi: “E róbim som cruzou é” (l. 8-9). É possível também pensar nesse caso, ao usar ‘róbim’ como roubar, na perda da voz da personagem, ou seja, no silêncio que se instaura no monólogo final.

No primeiro capítulo de *Finnegans Wake* há uma referência ao *Conto de Jarl van Hooth e a Prankquean* [FW 21.05-23.15] Esta história é baseada na lenda irlandesa da visita de Grace O'Malley, pirata irlandesa do séc. XVI (*a Prankquean*) ao castelo do Conde de Howth (CAMPBELL; ROBINSON, 1947, p. 166). Segundo o conto, ela navegou até Howth, foi ao castelo e exigiu entrar. O conde de Howth (que é dito ser norueguês – “*norewhig*” [FW 21.1], mas que contém o elemento holandês ‘van’ em seu nome Jarl van Hooth) recusou porque ele estava jantando. Em vingança, ela sequestrou seu jovem herdeiro e não o devolveu até que o conde prometeu que suas portas sempre estariam abertas na hora das refeições (ibid. p. 49). O conto se relaciona a vários temas usados por Joyce: as invasões periódicas da Irlanda que resultam na assimilação do invasor bem sucedido pelo conquistado; tentativas religiosas para converter o irlandês; o papel da mulher como sedutora e vingadora; e os filhos como facetas opostas da personalidade do pai. No nível literal do enredo do livro, o conto mais uma vez envolve o culpado HCE. No monólogo final é retomado o conto: “*Rise up, man of the hooths, you have slept so long!*” [FW 619.25] Consideramos que ‘*hooths*’ seja “*Howth*’ e

então, como tradução: Levante, homem de Howth que tanto dormiste! (l. 10-11). Uma vez que o conde de Howth é uma referência a HCE, então, o homem de Howth seria ele.

Duas coisas são perceptíveis na frase: ”*With pipe on bowl. Terce for a fiddler, sixt for makmerriers, none for a Cole.*” [FW 619.27] Primeiramente, a expressão ‘*pipe on bowl*’ que pode estar se referindo a um cachimbo. No início do capítulo dois, aparece a frase: “*he met a cad with a pipe*” [FW 35.11]. *Cad* seria uma referência a *Buckley*, mas que em determinado momento, confunde-se com o próprio HCE (o filho mais jovem versus o pai) o que leva a pensar que o ‘*cad with a pipe*’ seria uma referência a ele mesmo. (TINDALL, 1969, p. 62) A interpretação da segunda frase do trecho ‘*Terce for a fiddler, sixt for makmerriers, none for a Cole*’ pode remeter às horas canônicas de *St. Kevin*. As horas canônicas marcam as divisões do dia em termos de períodos de oração fixa em intervalos regulares, normalmente de três em três horas, ‘*Terce...sixt...none*’, ou seja, três, seis, nove e assim por diante (ibid., p. 330). O nove seria o número de dias da novena (*novena*) ou nirvana. Possivelmente, há uma ligação das palavras ‘*fiddler*’, ‘*makmerriers*’ e ‘*cole*’ com o nome Finn MacCool, gigante mítico irlandês, associado ao HCE. A frase também referencia a cantiga inglesa *Old King Cole*. Segue um trecho:

Old King Cole was a merry old soul
And a merry old soul was he;
He called for his pipe, and he called for his bowl
And he called for his fiddlers three.
Every fiddler he had a fiddle,
And a very fine fiddle had he;
Oh there's none so rare, as can compare
With King Cole and his fiddlers three.

Algumas palavras na tradução foram grafadas incorretamente de forma proposital na tentativa de reproduzir um efeito que está na língua fonte e que muitas vezes tem a ver com o som. Como exemplo disso, temos algumas palavras:

- “*falled*” [FW 619.21] foi traduzido como ‘escoreceram’. No contexto, o *fall* se referia ao cair da noite, ou seja, escurecer. O passado simples de *fall* é *fell*, e não *falled*. No entanto, se pensarmos no som, talvez *falled* se refira a *followed*. Então, o sentido seria muito outro. As noites não mais caíram, e sim, perseguiram-na;
- “*wending*” [FW 619.24] foi traduzido como ‘boudas’. No contexto, a palavra estava acompanhada por *goolden* que nos remete a dourado. Então, a primeira ideia foi *gold wedding*, ou seja, bodas de ouro. O tempo passou, os dois eram casados e seria

possível falar em bodas. Porém, *wending* significa ir por uma direção específica. Anna Livia é o rio e o rio está indo para o mar. Se pensarmos neste trajeto seria o ápice de ALP, ou seja, um momento importante assim como as bodas de ouro.

- “sharm” [FW 619.31] foi traduzido como ‘charmante’, que foi a solução encontrada por Schüler (2003, p. 503) e que, honestamente, considere um charme! A ideia foi transformar *sharm* em *charm* e fazia sentido no contexto, ‘ela era tão *sharm*’. Outra possibilidade seria de associar com Sharm el-Sheikh (cidade turística egípcia entre o deserto da península do Sinai e o mar Vermelho. É conhecida por suas praias abrigadas, águas cristalinas e recifes de corais).
- “iverol” [FW 619.36] foi traduzido para ‘sobretudo’. Neste caso, foi uma decisão exclusivamente sonora, na qual *iverol* tornou-se *over all*. Os significados de *over all* são: no geral, total, global, bata, guarda-pó. No contexto, aparecem algumas peças de roupa. Por isso, a ideia de associar ao casaco modelo sobretudo.

Houve também a construção de algumas palavras-valise:

- “Or somebrey erse from the Dark Countries.” [FW 620.9] A expressão *somebrey erse* foi traduzida para ‘sombriumano’. *Sombre* em espanhol significa sombra. *Somebody* em inglês quer dizer alguém, ou seja, um ser humano (que coberto pela sombra se transforma em um ‘sombriumano’). Pareceu bastante apropriado por se tratar de *Dark Countries*.
- “For them four old windbags of Gustsofairy to be blowing at.” [FW 621.5] A frase foi traduzida em: ‘Para eles antiquatros sacos rajadistantes de vento soprante.’ ‘Antiquatros’ foi a ideia para *four old*, pois eram quatro e antigos, então ‘antiquado’ virou ‘antiquatro’. *Gustsofairy* também foi resolvido pelo som e mudado para *goes so far*. Como no contexto havia a palavra *wind* (vento), a tradução foi ‘rajadistantes’, aludindo a rajadas e distante. Depois que terminei de traduzir a frase, ela me pareceu tão Emily Brontë em *Wuthering Heights* (1847).

O diálogo entre diferentes línguas foi observado na tradução. Como por exemplo, em: “*Rise up now and aruse!*” [FW 619.28] A palavra ‘*aruse*’ pode ser uma referência a um termo da língua japonesa, cuja tradução é ‘seja livre’. A palavra também lembra o verbo ‘*arise*’ do inglês, cujo passado é ‘*arose*’. Porém, tanto ‘*rise up*’ quanto ‘*arise*’ tem significados muito próximos (erguer-se, levantar, fazer surgir). Assim, se ‘*rise up*’ já se

encarrega pelo sentido de ‘levanta-te’, optamos por traduzir a palavra do japonês ‘sejas livre’. Um diálogo com a língua alemã foi na possível na minha interpretação de “Miss Doddpebble” [FW 620.19], onde *dodd* foi passado para *tod* que em alemão significa ‘morte’, surgindo assim ‘Srta. Finadinha’. Ao tcheco também foi possível fazer uma referência “Slops hospodch and the slusky slut too.” [FW 620.32], onde *hospod* em tcheco significa pub, ou seja um bar, barzinho ou taverna, conforme minha tradução ‘Taverna ascosa e a vadia promíscua também.’

O trecho: “You make me think of a wonderdecker . Or somebalt thet sailder, the man megallant, with the bangled ears. [FW 620.6] na tradução ficou: ‘Faz-me pensar num convés maderoso que uma vez. Ou ouguém que navegou, o homem que me cortejou, com adornos nas orelhas.’ Na expressão *wonderdecker*, *wonder* é maravilha, espanto, surpresa e *decker* é convés. Porém, *wonder* pode estar relacionado com *wood* (madeira), fazendo mais sentido neste contexto. A decisão de traduzir para ‘convés maderoso’. O trecho todo foi traduzido refletindo-se sobre a passagem do capítulo 8, na qual as lavadeiras comentam as escapadelas de Anna Livia no porto, “ela não costumava dar um sorriso simplório ou sinal para deslizar pelo portosujo? [...] Visitando-os, um por um”²⁵² (AMARANTE, 2009, p. 123)

Há uma riqueza de informações na frase: “The trout will be so fine at brookfisht.” [FW 621.12], cuja tradução foi: ‘A truta será ótima para a primeira riofeição do dia.’ A truta pertence à família *salmonidae* e à ordem dos salmoniformes, assim como o salmão. Os salmoniformes ocorrem em todos os ambientes aquáticos. A truta desova no outono-inverno, quando se desloca para zonas de postura em rios com correntes fortes. Se as águas de seu habitat não forem cristalinas, frescas, puras e bem oxigenadas ela não sobrevive. Essas características são encontradas principalmente em rios de montanhas. Após eclodirem, elas ficam entre um a dois anos em água doce. Depois migram para o mar (tempo de crescimento e maturação do peixe). Quando atingem a maturidade sexual, regressam aos locais de nascimento onde desovam e morrem. É claramente perceptível a teoria cíclica: eclodem, migram, regressam, desovam, morrem, eclodem e assim por diante. Joyce usa a expressão *brookfisht* possivelmente inter-relacionando a palavra com *breakfast*. É interessante pensar na construção que ele faz uma vez que *brook* é córrego e *fisht* se parece com *fish* que é peixe. A solução encontrada foi: ‘a primeira riofeição do dia’.

É possível perceber uma semelhança entre *cuppinjar* e *coppinger* na frase: “And then all the chippy young cuppinjars cluttering round us, clottering for their creams.” [FW 621.15]

²⁵² [...] usedn’t she make her a simp or sign to slip inside by the sullyport? [...] Calling them in, one by one [FW 200.18]

Optei pela seguinte tradução: ‘E então todos aqueles maculados jovens copingerianos barburdiando ao redor de nós, balburtalhando por seus fluidos’ *Coppinger* é um sobrenome de origem nórdica historicamente associado à Irlanda e aos condados de Suffolk e Kent, na Inglaterra, e ao litoral norte da França. Também podemos relacionar *cuppinjar* com *cup and jar*, que seria taça e jarra, nos levando a interpretar como jovens que bebem ou que frequentam bares noturnos. Optei pelo primeiro, pois há o uso do adjetivo *chippy* que pode ser traduzido como algo lascado, imperfeito. Joyce pode ter se usado disso para mostrar que a sociedade possui ‘manchas’ e daí a junção do sobrenome imponente a esse grupo de pessoas. Schüller (2003, p. 507) optou por traduzir o termo como ‘jovens *prostitutas*’.

A obra *As viagens de Gulliver* de Jonathan Swift (1726) é referenciada duas vezes na frase seguinte: “With her struldbergghers! Hnmn hnmn!” [FW 623.23], cuja tradução se deu da seguinte forma: ‘Com sua imortal idade! Hiin in in!’ No romance de Swift, o nome *struldbrug* (às vezes escrito *struldbrug*) é dado àqueles humanos da nação de Luggnagg que nascem aparentemente normais, mas na verdade são imortais. No entanto, embora não morram, continuam envelhecendo. O trabalho de Swift retrata o mal da imortalidade sem a eterna juventude. Anna Livia está velha, mas ao desaguar no mar perpetua sua continuidade. E ainda em *As Viagens de Gulliver*, *houyhnhnms* é uma raça fictícia de cavalos inteligentes descrita na última parte das viagens. Swift aparentemente pretendia que todas as palavras da língua ‘*Houyhnhnm*’ ecoassem o relincho dos cavalos. A tentativa de tradução foi utilizar uma onomatopeia para simbolizar um relincho.

Há uma expressão na seguinte frase “Our native night when you twicetook me for some Marianne Sherry and then your Jermyn cousin who signs hers with exes,” [FW 624.36-625.1-2] que me instigou bastante. A expressão é *Jermyn cousin*. É importante que se leia em voz alta. O som pode nos levar a *German cousin* (e seria grafado com letra maiúscula, pois há uma regra na língua inglesa que diz que nacionalidades devem ser escritas com letra maiúscula). E quem seria o primo alemão? A expressão foi usada por Joyce em uma das cartas que escreveu a Weaver no final de 1935. Na carta ele usa a expressão para denotar Hitler: “Sempre que ligo o rádio, ouço alguns políticos ingleses murmurando futilidades e seu primo alemão gritando e gritando como um louco.”²⁵³ (MANGANIELLO, 2016, p. 231) No mesmo trecho em FW aparece a palavra *exes* que nos remete ao som da letra ‘x’. O ‘x’ pode ser uma referência à suástica utilizada por Hitler. A minha tradução para o trecho foi: “Nossa

²⁵³ Every time I hear some British politician mumbling inanities or his German cousin shouting and yelling like a mad man.

primeira noite quando confundiste meu nome com o de alguma Mariana Licorosa e depois com teu primo alemão que as marca com um x,”.

As comparações de Anna Livia com o rio Liffey seguem por todo o monólogo, inclusive no trecho “Wrhps, that wind as if out of norewere! As on the night of the Apophanyes.” [FW 626.4], seguido da tradução: ‘Fffuuu, este vento vindo sei donde! Como na noite do Apofaniapse.’ O que mais me chamou a atenção foi o termo *Apophanyes*, ao qual atribuí a tradução ‘Apofaniapse’. Mas, há muito significado encrustado aqui. Epifania, entre outros, é a comemoração, na Igreja ocidental, do episódio dos Reis Magos, como ocasião da primeira manifestação de Cristo aos gentios, que acontece em 06 de janeiro. “*Night of the Big Wind*” (A Noite do Grande Vento) em 06 de janeiro de 1839 é a pior tempestade da história registrada na Irlanda. Dizem que a tempestade chegou subitamente depois de um dia estranhamente calmo, mergulhando as cidades numa escuridão imediata, o que aumentou o terror. No termo *Apophanyes* (*Epiphany* + *Apocalypse*) usado por Joyce, é possível perceber uma junção das palavras ‘epifania’ e ‘apocalipse’, possivelmente se referindo a esse terrível 06 de janeiro em Dublin. E Anna Livia lembrando seus momentos quanto rio.

Mesmo estando em uma parte tão profunda e tão significativa do livro, o período interpolado do silêncio conforme nos disse Hart (1962, p.101), Joyce continua brincando com as palavras e há expressões que são, de fato, muito engraçadas. Vou citar algumas delas:

- “And blowing off to me, hugly Judsys,” [FW 620.26] A referência possível foi *Holy Jesus* (Santo Deus), mas Joyce mistura *holy* (santo) com *ugly* (feio) e *Jesus* com *judge* (juíz) ou até com *justice* (justiça) ou quem sabe com *Judy* (namorada) ou até com *Jewish* (judeu). A minha opção de tradução foi brincar com a língua portuguesa também: ‘E flertando comigo, sacrado Jesusis,’.
- A expressão “sookadooling” [FW 622.5] me levou às seguintes palavras: *sook* que pode ser *suck* (chupar) e *doodling* que talvez seja *doodle* (gíria para pênis). Tais palavras me levaram à tradução: ‘chupaudor’. Não me absteve de tal escolha, principalmente por perceber que Joyce está aberto a isso.
- A frase “Till Gilligan and Halligan call again to hooligan. And the rest of the guns. Sullygan eight, from left to right.” [FW 622.22] me pareceu uma grande brincadeira com a palavra *again*, que tem todo um contexto imenso dentro da obra, a ponto de se transformar numa espécie de sufixo *gan*. A solução que encontrei foi traduzir o suposto sufixo *gan* para ‘gão’, ficando assim: “Até que Giligão e Haligão chamem novamente o rufigão. E todos os outros gãos. Suligão o oitavo, de cá pra lá.”

- “Aloof is anoof.” [FW 623.19] também pede leitura em voz alta. *Aloof* me parece *a loaf* (um pão) e *anoof* me levou a *enough* (suficiente). E para não perder o humor, a tradução se deu da seguinte forma: ‘Um paunzinho é o bestantinho.’
- Em “But I read in Tobecontinued's tale” [FW 626.18] a impressão que temos é que a *tale* (história) seja de autoria do Tobecontinued. Mas, que autor seria esse? Então, a ideia foi de separar a palavra *to be continued* (a ser continuada). Talvez fosse uma referência ao termo *work in progress*, ou seja, ao próprio *FW*. Minha tradução foi: ‘Mas, eu li numa inacabadestória’ usando-me da mesma referência.

Nas considerações finais, há mais comentários sobre esse processo tradutório. A seguir, depois de tantos exemplos, a tradução do monólogo final. A primeira tradução completa do monólogo para o português brasileiro é a de Schüler, sendo assim, a minha é segunda, porém é a primeira feita por uma mulher.

5 TRADUÇÃO DO MONÓLOGO FINAL²⁵⁴

[619]

Soft morning, city! Lsp! I am leafy speafing. Lpf! Foly and	20
folty all the nights have falled on to long my hair. Not a sound,	21
falling. Lispn! No wind no word. Only a leaf, just a leaf and	22
then leaves. The woods are fond always. As were we their babes	23
in. And robins in crews so. It is for me goolden wending.	24
Unless? Away! Rise up, man of the hooths, you have slept so	25
long! Or is it only so mesleems? On your pondered palm.	26
Reclined from cape to pede. With pipe on bowl. Terce for a	27
fiddler, sixt for makmerriers, none for a Cole. Rise up now and	28
aruse! Norvena's over. I am leafy, your goolden, so you called	29
me, may me life, yea your goolden, silve me solve, exsogerraid!	30
You did so drool. I was so sharm. But there's a great poet in you	31
too. Stout Stokes would take you offly. So has he as bored me	32
to slump. But am good and rested. Taks to you, toddy, tan ye!	33
Yawhawaw. Helpunto min, helpas vin. Here is your shirt, the day	34
one, come back. The stock, your collar. Also your double brogues.	35
A comforter as well. And here your iverol and everthelest your	36

²⁵⁴ A tradução vem precedida pelo texto fonte, acompanhada da paginação e da numeração de linhas (comum dentro das publicações de *Finnegans Wake*). Para um cotejo mais claro, o texto está separado página a página (página texto fonte – página texto traduzido). Reitero que as notas são de minha autoria.

[619]

Suave manhã, cidade! Shhhhh! Sou lífia falante! Lábs! Caíram e	20
caíram todas as noites escoreceram sobre meus longos cabelos! Sem som,	21
cadente! Sussurram! Sem vento sem voz! Só uma folha, apenas uma folha e	22
então ela se vai. A mata sempre amável. Como fôssemos nós seus bebês.	23
E róbin som cruzou. É para mim boudas d'oro.	24
Senão? Se foi. Levante, homem de Howth que tanto dormiste.	25
Ou é somente tão malesguio ²⁵⁵ ? Em tua ponderada palma.	26
Reclinado da cabe ao pé. Com o cachimbo e a caneca. Terceto de	27
trovadores, sexteto de fanfoliões, nadeto para Cole. Levanta-te e	28
sejas livre ²⁵⁶ ! Norvena acabou! Sou lífia, tua joia, assim me chamavas,	29
posso vida ser, sim joia tua, prata e pronto, exogerado!	30
Babavas. Eu era tão charmante. Grande poeta és tu	31
também! Sperto Stokes ²⁵⁷ levá-lo-ia afora. Perturbaste-me	32
para que caísse. Porém estou tranquila e bem. Graças a ti, pabaizinho, queimai	33
vós! Jehovah ²⁵⁸ . Ajuda-me, ajuda-o. Aqui está tua camisa, do primeiro dia,	34
de volta. O colarinho apertado ²⁵⁹ . Teu par de sapatos.	35
Uma manta para o pescoço também. E aqui teu sobretudo e contudo sempre	36

²⁵⁵ A expressão 'mesleems' pode nos levar a 'muslims' que teria como tradução 'muçulmanos'. Mas, ouvindo a palavra algumas vezes, foi possível identificar 'mis' e 'slim' cujas traduções são 'mal, mal feito' e 'magro, esguio' respectivamente.

²⁵⁶ Aruse, em japonês significa: 'seja livre' (あるせ)

²⁵⁷ Whitley Stokes (1830 - 1909) foi um advogado irlandês e estudioso celta. Em 1877, Stokes foi nomeado membro legal do conselho do vice-rei e redigiu os códigos de processo civil e penal.

²⁵⁸ O tetragrama é o teônimo hebraico יהוה, comumente transliterado em letras latinas como YHWH. É o nome do Deus nacional dos Israelitas, usado na Bíblia Hebraica.

²⁵⁹ 'stock, your' = 'stockier' ou 'stocky' / entroncado, encorpado, apertado.

[620]

umbr. And stand up tall! Straight. I want to see you looking fine	1
for me. With your brandnew big green belt and all. Blooming in	2
the very lotust and second to nill, Budd! When you're in the	3
buckly shuit Rosensharonals near did for you. Fiftyseven and	4
three, cosh, with the bulge. Proudpurse Alby with his pooraroon	5
Eireen, they'll. Pride, comfytousness, enevy! You make me think	6
of a wonderdecker I once. Or somebalt thet sailder, the man me-	7
gallant, with the banged ears. Or an earl was he, at Lucan? Or,	8
no, it's the Iren duke's I mean. Or somebrey erse from the Dark	9
Countries. Come and let us! We always said we'd. And go abroad.	10
Rathgreany way perhaps. The childher are still fast. There is no	11
school today. Them boys is so contrairy. The Head does be	12
worrying himself. Heel trouble and heal travel. Galliver and	13
Gellover. Unless they changes by mistake. I seen the likes in	14
the twinngling of an aye. Som. So oft. Sim. Time after time.	15
The sehm asnuh. Two bredder as doffered as nors in soun. When	16
one of him sighs or one of him cries 'tis you all over. No peace	17
at all. Maybe it's those two old crony aunts held them out to the	18
water front. Queer Mrs Quickenough and odd Miss Dodd-	19
pebble. And when them two has had a good few there isn't much	20
more dirty clothes to publish. From the Laundersdale Minssions.	21
One chap googling the holyboy's thingabib and this lad wetting	22
his widdle. You were pleased as Punch, recitating war exploits	23
and pearse orations to them jackeen gapers. But that night after,	24
all you were wanton! Bidding me do this and that and the other.	25
And blowing off to me, hugly Judsys, what wouldn't you give	26
to have a girl! Your wish was mewill. And, lo, out of a sky! The	27
way I too. But her, you wait. Eager to choose is left to her shade.	28
If she had only more matcher's wit. Findlings makes runaways,	29
runaways a stray. She's as merry as the gricks still. 'Twould be	30
sore should ledden sorrow. I'll wait. And I'll wait. And then if	31
all goes. What will be is. Is is. But let them. Slops hospodch and	32
the slusky slut too. He's for thee what she's for me. Dogging you	33
round cove and haven and teaching me the perts of speech. If you	34
spun your yarns to him on the swishbarque waves I was spelling	35
my yearns to her over cottage cake. We'll not disturb their sleep-	36

[620]

teu guarda-chuva. E ficas em pé! Endireita-te. Quero vê-lo aprumado.	1
Com teu novo cinturão verde em folha. Notável	2
entre muitos de nós, mas o segundo a saper, Bud! Quando estás em	3
teu traje caro que Rosadesharon fez para ti. Cinquenta e sete	4
e três, nos cobres, sem pechincha. Orgulhosa Albritânia ²⁶⁰ , pobrezinha	5
Irlane ²⁶¹ ! Orgulho, cobiça, inveja! Faz-me pensar	6
num convés maderoso que uma vez. Ou ouguém que navegou, o homem	7
que me cortejou, com adornos nas orelhas. Ou seria ele um conde de Lucan? Ou	8
não, quero dizer talvez, um duque irlandês. Ou um sombriumano ²⁶² dos Países	9
das Trevas. Vem e partiremos! Sempre díssemos isso. Ir para outras terras.	10
Talvez o caminho verdanês. Os repentos ainda dormem ²⁶³ . Não há	11
escola hoje. Os garoutos tão teimosos. O patriarca	12
preocupa-se. Problema que surge e viagem que surte. Gúliver e	13
Gúlover. A menos que os dois sejam trocados por engano. Vi as preferências	14
num piscar de olhos. Som. Não mais. Sim. Hora após hora.	15
O mesmo tão mudado. Dois irmãos tão diferentes como noite e dia. Enquanto	16
um sussurra, o outro soluça, quer dizer que estão em toda parte. Não há paz!	17
Talvez seja pelas duas velhas madrinhas que os batizaram.	18
Esquiasita Sra. Apressadinha e estronha Srta. Fina-	19
dinha. E quando ainda tinham um fio de fofoca, não havia mais	20
muita roupa suja para propagar. São do Vale das Lavadeiras.	21
Um gorgolejando num santo babador e o outro molhando	22
as calças. Estavas satisfeito como o Pujante, recitando lorotas de guerra	23
e discursos impressionantes para eles dublinenses tolos. Mas na noite seguinte,	24
estivestes vós devassos! Convidavas-me para fazer isso e aquilo e aqueloutro.	25
E flertando comigo, sacrado Jesus ²⁶⁴ , o que não darias para	26
ter uma garota! Teu desejo, minha vontade. E lon, fora do céu!	27
Iguala mim! Amargo, esperas! Ardilescolha cuja sombra te resta.	28
Se ela tivesse mais argúcia. Enjeitados ²⁶⁵ tornam-se forasteiros,	29
forasteiros errantes. Ela é tão alegre quanto os gregos. Quão triste	30
seria deixalos entristecidos. Esperarei. Mais e mais. E então	31

²⁶⁰ *Albion* um termo poético ou literário para a Grã-Bretanha ou Inglaterra (frequentemente usado em referência a tempos antigos ou históricos).

²⁶¹ Eireann (gael.) = Ireland

²⁶² A junção da palavra 'sombre' em espanhol, cujo significado é sombra, e 'somebody' em inglês que quer dizer indivíduo, ser.

²⁶³ 'Fast' = 'fast asleep' (adormecido).

²⁶⁴ "Hugly Judsys" poderia ser uma referência a "Holy Jesus".

²⁶⁵ 'Findlings' = 'foundlings' / enjeitados, crianças abandonadas.

tudo se ira. O que será é. Is sy. Deixá-os, porém. Taverna ²⁶⁶ ascosa e	32
a vadia promíscua também. Isso é pra ti o que ela é pra mim. Persegues	33
e espreitas em cada fresta e ensinas-me as pertes do discurso. Se tu	34
contavas as tuas lorotas a ele sobre ondas numa barca suíssa, eu soletrava	35
a ela meus anseios sobre um bolo no chalé. Não perturbaremos seus	36

²⁶⁶ 'Hospod' em tcheco significa 'pub'.

[621]

ing duties. Let besoms be bosuns. It's Phoenix, dear. And the	1
flame is, hear! Let's our joornee saintomichael make it. Since the	2
lausafire has lost and the book of the depth is. Closed. Come!	3
Step out of your shell! Hold up you free fing! Yes. We've light	4
enough. I won't take our laddy's lampern. For them four old	5
windbags of Gustsofairy to be blowing at. Nor you your ruck-	6
sunck. To bring all the dannymans out after you on the hike. Send	7
Arctur guiddus! Isma! Sft! It is the softest morning that ever I	8
can ever remember me. But she won't rain showerly, our Ilma. Yet.	9
Until it's the time. And me and you have made our. The sons of	10
bursters won in the games. Still I'll take me owld Finvara for my	11
shawlders. The trout will be so fine at brookfisht. With a taste	12
of roly polony from Blugpuddels after. To bring out the tang of	13
the tay. Is't you fain for a roost brood? Oaxmealturn, all out of	14
the woolpalls! And then all the chippy young cuppinjars clutter-	15
ing round us, clottering for their creams. Crying, me, grownup	16
sister! Are me not truly? Lst! Only but, theres a but, you must	17
buy me a fine new girdle too, nolly. When next you go to Market	18
Norwall. They're all saying I need it since the one from Isaacsen's	19
slooped its line. Mrknrk? Fy arthou! Come! Give me your great	20
bears paw, padder avilky, fol a miny tiny. Dola. Mineninecy-	21
handsy, in the languo of flows. That's Jorgen Jargonsen. But you	22
understood, nodst? I always know by your brights and shades.	23
Reach down. A lil mo. So. Draw back your glave. Hot and hairy,	24
hugon, is your hand! Here's where the falskin begins. Smoos as	25
an infams. One time you told you'd been burnt in ice. And one	26
time it was chemicalled after you taking a lifeness. Maybe that's	27
why you hold your hodd as if. And people thinks you missed the	28
scaffold. Of fell design. I'll close me eye. So not to see. Or see only	29
a youth in his florizel, a boy in innocence, peeling a twig, a child be-	30
side a weenywhite steed. The child we all love to place our hope in	31
for ever. All men has done something. Be the time they've come to	32
the weight of old fletch. We'll lave it. So. We will take our walk	33
before in the timpul they ring the earthly bells. In the church	34
by the hearseyard. Pax Goodmens will. Or the birds start their	35
treestirm shindy. Look, there are yours off high on high! And	36

[621]

hábitos de sono. Deixe o autor autorar. É Fênix, meu bem. É a	1
chama, ouça! Façamos nossa jornada ²⁶⁷ sentimental. Uma vez que	2
lúcifer foi vencido e o livro nas trevas está. Fechado. Vem!	3
Sai desta concha! Mostra tua liperdade! Sim. Somos luz	4
suficiente. Não tomarei a lampharina da senhora. Para eles antiquatros	5
sacos rajadistantes de vento soprante. Não é possível sua mala-	6
funda ²⁶⁸ . Trarás contigo pelo caminho todos os barqueiros corcundas ²⁶⁹ . Envia	7
Artur Guianos ²⁷⁰ ! Isma! Suve! É a manhã mais suave da qual	8
tenho lembrança. Contudo, ela não choverá a cântaros, nossa Ilma! Até agora!	9
Até que seja a hora. E eu e você nos tornemos nós. Os filhos	10
dos ferazes venceram nos jogos. Ainda levarei o voelho Finvara ²⁷¹ nas	11
coastas. A truta será ótima para a primeira riofeição do dia. Com o bucho cheio	12
de morcilha ²⁷² afinal. Realçando o gosto do prato	13
pronto. Não estás a fim de um paun passado? Meviro e	14
messolto! E então todos aqueles maculados jovens copingerianos barburdi-	15
ando ao redor de nós, balburtalhando ²⁷³ por seus fluidos. Clamam por mim,	16
irmã crescida! Não é verdade? Esscut! Um porém, há um porém,	17
compra-me um cinturão novo, anóra. Quando fores ao mercado	18
do norte . Todos sabem que preciso desde que o dos filhes de Isaque	19
foi parar em Loopline . Miauviu ? Meu tués! Vem! Dá-me tua bela	20
patad'urso, pisa avilmente, praeuzinho um pouquinho. Dola, minhameni	21
nince , na lingua das flors. Eis Jorgen Jargãosen. Mas	22
entendeste, persbeste? Sempre sei pelos teus brilhos e tons.	23
Estende tua mão! Um tantinmais! Assim! Retire tua lulva! Quente e peluda,	24
aperte, é tua mão! Aqui é onde a sua pelânguida começa. Massia	25
como uma crians. Uma vez contaste que tinhas ardido no gelo. E outra vez	26
que foste quimicado e voltaste a ter vida. Talvez	27

²⁶⁷ 'Journee' em francês significa 'dia'; em inglês 'journey' é 'jornada'.

²⁶⁸ 'Rucksack' tem sua tradução como mochila. No texto aparece 'rucksunck'. 'Sunck' remete a 'sunk' que seria o passado participio de 'sink' que é afundar.

²⁶⁹ No romance do irlandês Gerald Griffin (1803-1840), *The Collegians*, Danny Mann é a personagem de um barqueiro corcunda.

²⁷⁰ Arctur guiddus pode se referir a Arthur Guinness (1725-1803) que foi um famoso cervejeiro irlandês. No caso, podemos perceber um trocadilho com o sobrenome guiddus e a expressão guide us da língua inglesa.

²⁷¹ O rei Finvarra, também chamado Finvara, é o rei supremo do Daoine Sidhe no folclore irlandês. Em algumas lendas, ele também é o Rei dos Mortos. Finvarra é uma figura benevolente que garante boas colheitas. De acordo com a lenda, ele vive em Knockmaa, uma colina perto de Tuam, no condado de Galway com sua rainha Oona. Galway é a cidade natal de Nora Barnacle

²⁷² 'Polony' é um tipo de mortadela. A expressão 'blugpuddels', pelo som, poderia se referir a 'blood puddle' que seria 'poça de sangue'. Morcilha é um embutido feito com sangue fresco de animal.

²⁷³ Em 'clottering' pode-se notar uma junção das palavras 'clot' (coagular) e 'clutter' (desordem, algazarra).

por isso que carregas teu fardoo visto que. Pessoas acham que perdeste o	28
cadafalso. De desígnio cruel. Fecharei meu olho. Para não ver. Ou ver apenas	29
um jovem em seu florizel, um menino inocente, descascando um graveto, uma	30
criança num petiço potro branco. A criança em quem amamos colocar nossa fé	31
eterna mente. Os homens pecam. Até a hora de sentir o peso de sua	32
velha carne. Nós a liavaremos! E. Seguiremos nosso destino	33
antes que no tempolo eles soem os profanos sinos. Na igreja	34
ao lado do campo-santo. Pax aos homens de boa vontade. Ou os pássaros	35
cantam seu kanto arvorçado . Olhe, estão longe de ti, alto e alto. E	36

[622]

cooshes, sweet good luck they're cawing you, Coole! You see,	1
they're as white as the riven snae. For us. Next peaters poll you	2
will be elicited or I'm not your elicitous bribe. The Kinsella	3
woman's man will never reduce me. A MacGarath O'Cullagh	4
O'Muirk MacFewney sookadoodling and sweepacheeping round	5
the lodge of Fjorn na Galla of the Trumpets! It's like potting the	6
po to shambe on the dresser or tamming Uncle Tim's Caubeen	7
on to the brows of a Viker Eagle. Not such big strides, huddy	8
foddy! You'll crush me antilopes I saved so long for. They're	9
Penisole's. And the two goodiest shoeshoes. It is hardly a Knut's	10
mile or seven, possumbotts. It is very good for the health of a	11
morning. With Buahbuah. A gentle motion all around. As	12
leisure paces. And the helpyourselftoastrool cure's easy. It seems	13
so long since, ages since. As if you had been long far away.	14
Afartodays, afeartonights, and me as with you in thadark. You	15
will tell me some time if I can believe its all. You know where	16
I am bringing you? You remember? When I ran berrying after	17
hucks and haws. With you drawing out great aims to hazel me	18
from the hummock with your sling. Our cries. I could lead you	19
there and I still by you in bed. Les go dutc to Danegreven,	20
nos? Not a soul but ourselves. Time? We have loads on our	21
hangs. Till Gilligan and Halligan call again to hooligan. And	22
the rest of the guns. Sullygan eight, from left to right. Olobobo,	23
ye foxy theagues! The moskors thought to ball you out. Or	24
the Wald Unicorns Master, Bugley Captain, from the Naul, drawls	25
up by the door with the Honourable Whilp and the Reverend	26
Poynter and the two Lady Pagets of Tallyhaugh, Ballyhuntus,	27
in their riddletight raiding hats for to lift a hereshealth to their	28
robost, the Stag, evers the Carlton hart. And you needn't host	29
out with your duck and your duty, capapole, while they reach	30
him the glass he never starts to finish. Clap this wis on your poll	31
and stick this in your ear, wiggly! Beauties don't answer and the	32
rich never pays. If you were the enlarged they'd hue in cry you,	33
Heathtown, Harbourstown, Snowtown, Four Knocks, Fleming-	34
town, Bodingtown to the Ford of Fyne on Delvin. How they	35
housed to house you after the Platonic garlens! And all because,	36

[622]

poombas, doce boa sorte estão a grasnar são brancas Coole! Vê,	1
como as caudalosas nevaes. Para nós. No próximo plebis cito,	2
serás exleito e não serei mais teu suborno ilícito. O homem da mulher de	3
Kinsella nunca mais me humilhará. Um McGarreto D' Jávali,	4
D'Scuridão ou um McAguerrido ²⁷⁴ chupador e chilreador nas redondezas	5
de Fiorde de Gala das Trombetas. É como colocar o pinico	6
sobre a cômoda ou acomodar o quepe do Tio Tim	7
nas sobranceiras de um monarka. Não tão grandes passos, meu padinho	8
do céu ²⁷⁵ ! Vai destruir meus antelopes que tanto cuidei. Eles são	9
da Penisola. E a mais boa dupla de sassapatos. É pouco provável que seja uma	10
milha náutica ou sete milhas ou mais, gatu d'botas. É muito bom para a saúde	11
matinal. Com shuáshuá. Um movimento sutil pelas bandas das redondezas.	12
Passos sem compromisso. E assim a curadeautoajuda é fácil. Parece	13
que se passou tanto tempo desde então. Como se estivesses distante há muito.	14
Quarenta diasextensos e noitesagorentas ²⁷⁶ , e eu assim como tu às escuras.	15
Dirás algum dia se posso acreditar nisso tudo. Sabes onde	16
estou lhe trazendo? Tu te lembras? Quando eu corria para apanhar	17
ramos e rosas. Contigo mirabolando grandes planos para me enxotar	18
da rede a estilingadas. Nossos lamentos. Poderia levá-lo	19
até lá e ainda deitar-me contigo. Vamos de trem a Dublin ²⁷⁷ ,	20
nós? Não uma só alma, mas ambas. Tempo? Temos muito pairando nas	21
mãos. Até que Giligão e Haligão chamem novamente o rufigão. E	22
todos os outros gãos. Suligão o oitavo, de cá pra lá. Alibabo	23
e quareta ladrões. Os moscouos pensaram em te expulsar. Ou	24
o Mestre dos Unicórnios Selavagens, o Capitão Cornetim, de Naul, arrastam	25
junto à porta com o Honorável Chibata e o Reverendo	26
Fyel e as duas senhoras Engraçadinhas de Talihai, Baliaunis,	27
com seus misteriosos chapeuzinhos vermeulhinhos para brindar sua	28
robosteza, o Veado, até mesmo o Carlinhos. E não precisas acatar	29
com a tua alma e tua palma, de cabo a rabo ²⁷⁸ , enquanto eles lhe alcançam	30

²⁷⁴ Os nomes citados por Joyce evidenciam de que se tratam de nomes nobres na Irlanda como 'Cullagh' e 'Fewney' (Fiannaidhe). Buscando traduções no gaélico foi possível encontrar 'jávali' e 'soldado' respectivamente.

²⁷⁵ A expressão 'huddy foddy' remete de alguma forma, seja pela escrita ou pelo som, à expressão 'holy father'.

²⁷⁶ As expressões 'afartodays' e 'afeartonights' pode fazer uma alusão à passagem bíblica: "Choveu sem intervalo ou abatimento, quarenta dias e quarenta noites – e sobre toda a terra ao mesmo tempo." (Gênesis, 7:12).

²⁷⁷ DUCT= Dublin United Tramways Company. 'Danegreven' ou "Duncriffin" era o local onde ficava o farol em Dublin, atualmente Farol de Baily.

o copo que ele jamais começa a findar. Mete este saper na tua cuca	31
e cola no teu ouvido, malvado! As bonitas não respondem e os	32
ricos não pagam. Se fosses libertado eles te aclamariam,	33
Urzelândia, Portolândia, Nivelândia, Quatro Pancadas, Flamengo	34
lândia, Agourolândia ²⁷⁹ até o Vau de Fine em Dublin. Como eles	35
abrigaram te abrigar depois dos jardins platônicos! E tudo porque,	36

²⁷⁸ 'Capapole' = 'capapie' ou 'cap-a-pie', que significa da cabeça aos pés (from head to foot).

²⁷⁹ Todas as palavras citadas por Joyce neste trecho se referem a cidades que faziam parte do condado de Dublin. Assim como Schüler (2003, p. 509) fez em sua tradução, também optei traduzir o nome dessas cidades, porém, ele utilizou 'pólis' para se referir à cidade e na minha tradução, usei 'lândia'.

[623]

loosed in her reflexes, she seem she seen Ericoricori coricome	1
huntsome with his three poach dogs aleashing him. But you came	2
safe through. Enough of that horner corner! And old mutther-	3
goosip! We might call on the Old Lord, what do you say? There's	4
something tells me. He is a fine sport. Like the score and a moighty	5
went before him. And a proper old promnentory. His door	6
always open. For a newera's day. Much as your own is. You	7
invoiced him last Eatster so he ought to give us hockockles and	8
everything. Remember to take off your white hat, ech? When	9
we come in the presence. And say hoothoothoo, ithmuthisthy!	10
His is house of laws. And I'll drop my graciast kertssey too. If	11
the Ming Tung no go bo to me homage me hamage kow bow	12
tow to the Mong Tang. Ceremonialness to stand lowest place	13
be! Saying: What'll you take to link to light a pike on porpoise,	14
plaise? He might knight you an Armor elsor daub you the first	15
cheap magyerstrape. Remember Bomthomanew vim vam vom	16
Hungerig. Hoteform, chain and epolettes, botherbumbose. And	17
I'll be your aural eyeness. But we vain. Plain fancies. It's in the	18
castles air. My currant bread's full of sillymottocraft. Aloof is	19
anoof. We can take or leave. He's reading his ruffs. You'll know	20
our way from there surely. Flura's way. Where once we led so	21
many car couples have follied since. Clatchka! Giving Shaugh-	22
nessy's mare the hillymount of her life. With her strulldeburg-	23
ghers! Hnmn hnmn! The rollcky road adondering. We can sit	24
us down on the heathery benn, me on you, in quolm uncon-	25
sciounce. To scand the arising. Out from Drumleek. It was there	26
Evora told me I had best. If I ever. When the moon of mourning	27
is set and gone. Over Glinaduna. Lonu nula. Ourselves, oursouls	28
alone. At the site of salvocean. And watch would the letter you're	29
wanting be coming may be. And cast ashore. That I prays for	30
be mains of me draims. Scratching it and patching at with a	31
prompt from a primer. And what scrips of nutsnolleges I pecked	32
up me meself. Every letter is a hard but yours sure is the hardest	33
crux ever. Hack an axe, hook an oxe, hath an an, heth hith ences.	34
But once done, dealt and delivered, tattat, you're on the map.	35
Rased on traumscrap from Maston, Boss. After rounding his	36

[623]

perdida em seus reflexos, ela parece ter visto Earwicóco cócóvindo	1
deslumbrador com seus três cães caçadores presos a ele. Mas chegaste a	2
salvo. Chega desse excitante canto! E desse velho mãemurar de	3
mexericos! Devemos chamar o Velho Senhor, o que dizes? Há algo	4
me dizendo isso. Ele é tão simpático. Como a dívida e a robusteza	5
que o anteviram. E um legítimo e velho proeminente. Sua porta	6
sempre aberta. Para a chegada do dia da novéra. Muito sua está. Fora	7
envocado por ti na última Páscoma para que ele nos desse os rococós e	8
tudo mais. Lembra-te de tirar teu chapéu branco, né? Quando	9
estivermos na vossa presença. E dizer como tá tu, vossajestade!	10
Sua casa é a casa das leis. E destilarei minha graciosa cortesia. Se	11
a mantanha não vem ao meu pé, meu pé	12
vai à montanha. Durante a cerimônia, acomoda-te lá atrás. ²⁸⁰	13
Digas: O que trará de presente para presentear a propósito,	14
poi favor? Ele poderia fazer-te um cavaleiro de armadura ou então cobri-lo com	15
magiaestratura. Lembras do Bontorlomeu do da de	16
Penúngria. Nuniforme, corrente e dragonas, garbomboso. E	17
serei sua aura auditiva. Mas nós vazios. Desejos simples. São	18
castelos no ar. Meu pão nosso está cheio de imbeciabilidades. Um paunzinho é	19
o bestantinho. Podemos pegar ou largar. Ele está estudando seus trunfos.	20
Saberás o caminho de lá com certeza. O caminho de Flura. Para onde	21
conduzimos tantos casais que endoidaram desde então. Aplausos! Dando ao	22
pesodelo de Shaugh a montância de sua vida! Com sua imortal	23
idade ²⁸¹ ! Hiin in in ²⁸² ! A estrada pedregosa trovejante. Podemos nos sentar	24
no florido monte, eu em você, numa qualma incons-	25
ciência. Vasculhar o horizonte. Fora de Drumleck. Foi lá que	26
Évora me disse eu tinha o melhor. Se é que alguma vez. Quando a lua do luto	27
se põe e se vai. Sobre Glinaduna. Solo luna. Nós mesmos, nossas almas	28
somente. No local da salvação. E vê que pode ser a carta que você	29

²⁸⁰ Citação bíblica: “Mas, quando fores convidado, vai, e assenta-te no derradeiro lugar, para que, quando vier o que te convidou, te diga: Amigo, sobe mais para cima. Então terás honra diante dos que estiverem contigo à mesa.” (Lucas 14:10)

²⁸¹ No romance *As Viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift, o nome ‘struldbrug’ (às vezes escrito struldbrug) é dado àqueles humanos da nação de Luggnagg que nascem aparentemente normais, mas na verdade são imortais. No entanto, embora não morram, continuam envelhecendo. O trabalho de Swift retrata o mal da imortalidade sem a eterna juventude.

²⁸² Ainda em *As Viagens de Gulliver*, ‘houyhnhnms’ é uma raça fictícia de cavalos inteligentes descrita na última parte das viagens. Swift aparentemente pretendia que todas as palavras da língua ‘Houyhnhnm’ ecoassem o relincho dos cavalos. A tentativa de tradução foi utilizar uma onomatopeia para simbolizar um relincho.

está querendo que chegue. E baldeia-se à terra firme. Fizera preces	30
por quimera. Rabiscando e ajeitando o	31
lembrete de um livreto. E qual bocado de conhecimento eu piquei	32
para mim mesma. Toda carta é difícil mas a tua é sem dúvida a mais	33
cruzial de todas. Escrutino tino desatino atino e assim por diante.	34
Mas, uma vez assinada, selada e distribuída, tóó tóó tóó, tá no mapa.	35
Embassado na sonhescção ²⁸³ de Moston, Bass. Depois de dar a volta ao	36

²⁸³ “Traum’ traduzido do alemão significa ‘sonho’.

[624]

world of ancient days. Carried in a caddy or screwed and corked.	1
On his mugisstosst surface. With a bob, bob, bottledby. Blob.	2
When the waves give up yours the soil may for me. Sometime	3
then, somewhere there, I wrote me hopes and buried the page	4
when I heard Thy voice, ruddery dunner, so loud that none but,	5
and left it to lie till a kissmiss coming. So content me now. Lss.	6
Unbuild and be buildn our bankaloan cottage there and we'll	7
cohabit respectable. The Gowans, ser, for Medem, me. With	8
acute bubel runtoer for to pippup and gopeep where the sterres	9
be. Just to see would we hear how Jove and the peers talk. Amid	10
the soleness. Tilltop, bigmaster! Scale the summit! You're not	11
so giddy any more. All your graundplotting and the little it	12
brought! Humps, when you hised us and dumps, when you	13
doused us! But sarra one of me cares a brambling ram, pomp	14
porteryark! On limpidy marge I've made me hoom. Park and a	15
pub for me. Only don't start your stunts of Donachie's yards	16
agoad again. I could guessp to her name who tuckt you that one, tuf-	17
nut! Bold bet backwards. For the loves of sinfintins! Before the	18
naked universe. And the bailby pleasemarm rincing his eye! One	19
of these fine days, lewdy culler, you must redoform again.	20
Blessed shield Martin! Softly so. I am so exquisitely pleased about	21
the loveleavest dress I have. You will always call me Leafiest,	22
won't you, dowling? Wordherfhull Ohldhbhoy! And you won't	23
urbjunk to me parafume, oiled of kolooney, with a spot of mara-	24
shy. Sm! It's Alpine Smile from Yesthers late Yhesters. I'm in	25
everywince nasturtls. Even in Houlth's nose. Medeurscodeignus!	26
Astale of astoun. Grand owld marauder! If I knew who you are!	27
When that hark from the air said it was Captain Finsen makes cum-	28
hulments and was mayit pressing for his suit I said are you there	29
here's nobody here only me. But I near fell off the pile of samples.	30
As if your tinger winged ting to me hear. Is that right what	31
your brothermilk in Bray bes telling the district you were bragged	32
up by Brostal because your parents would be always tumbling	33
into his foulplace and losing her pentacosts after drinking their	34
pledges? Howsomendeavour, you done me fine! The only man	35
was ever known could eat the crushts of lobsters. Our native	36

[624]

<p> mundo em antigos dias ²⁸⁴. Levado em um bauzinho bem fechadinho. No seu canecocaído ²⁸⁵ chão. Numa splash tchá, shuá, garrafa. Glub! Quando as ondas te deixarem, a terra é o que restará. Em algum tempo, em algum lugar, escrevi minhas esperanças e sepultei a página quando ouvi vossa voz, conduzente e retumbante, tão alta como a de ninguém, e deixei-a repousante até o advento. Então me sacie agora. Ouss. Desconstrua e reconstrua nossa casinha bancalô e conviveremos lá com respeito. Os Margaridos, senhor para Madama, eu. Com uma torredonda de babelzinha para pipelar e espiar o lugar das astrelas. Só para ver se ouviríamos o que Júpiter e seus pares conversam. Em meio a solidão. Até o topo, granmestre! Escale o cume! Você não está mais tão avariado. Toda a tua tramoia e o pouco que te trouxe. Humpty na nossa aparição e Dumpty na nossa danação. Mas, Sarra, das minhas, cuida de uma ovelha perdida, pomposo potriarca! Em margem limpa, farei meu lar. O parque e uma taverna para mim. Só não começa com tuas façanhas de remotas asnices novamente. Poderia futricar o nome daquela que te enstruiu, téf- nis! O atrevido atreve-se na prosa pronta. Pelo amor de São Fintão! Antes do universo despido. E o polícia'prazido enchendo os olhos! Dia desses, matador libidinoso, terás que se remodelar de novo. Bençoadado escudo, Martinho! Suave sim! Estou tão super satisfeita com o vestido fuolhascente que tenho. Sempre me chamarás de Lífia, não é, meu astimado! Maravilhável guridoso! E não irás se urbejetar ao meu perfume, água de collônia, com uma pitada de maras- quino. Inssp! É Pinho dos Alpes D'Sther depois D'Stela ²⁸⁶. Estou em todos os narizes. Até no nariz de Howth. Meudeugnodeus! Comumconto urbano. Gran velhusco malfeitor! Se eu soubesse quem tu eras. Quando ouvi do ar que o Capitão Finnsen dava cum- priventos e talvez estava cumprimido em suas roupas, eu disse você está aí porque aqui ninguém, só eu. Mas quase despenco de uma penca de provas. Então sua mancha deslança ao meu ouvido. É fato o que teu irmão de leite da Encosta está dizendo na corte que foste bajulado em Borstão porque teus pais sempre cairiam nesse mundo imundo e perderiam a pentecosta dela depois de beberem </p>	<p> 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 </p>
---	--

²⁸⁴ *A volta ao Mundo em Oitenta Dias (Around the World in Eighty Days)* do francês Júlio Verne.

²⁸⁵ 'His mugisstosst' = his mug is tossed. (Sua caneca é lançada).

²⁸⁶ É possível que seja uma referência às Esthers de Jonathan Swift (Stella e Vanessa).

o juízo? De qualquer modo, me fazes bem! O único homem
que já vi comer as carapatas das lagostas. Nossa primeira

35

36

[625]

night when you twicetook me for some Marianne Sherry and	1
then your Jermyn cousin who signs hers with exes and the beard-	2
wig I found in your Clarksome bag. Pharaops you'll play you're	3
the king of Aeships. You certainly make the most royal of noises.	4
I will tell you all sorts of makeup things, strangerous. And show	5
you to every simple storyplace we pass. <i>Cadmillersfolly, Bellevenue,</i>	6
<i>Wellcrom, Quid Superabit,</i> villities valleties. Change the plates	7
for the next course of murphies! Spendlove's still there and the	8
canon going strong and so is Claffey's habits endurtaking and	9
our parish pomp's a great warrent. But you'll have to ask that same four that	10
named them is always snugging in your bar-	11
salooner, saying they're the best relicts of Conal O'Daniel and	12
writing <i>Finglas since the Flood</i> . That'll be some kingly work in pro-	13
gress. But it's by this route he'll come some morrow. And I	14
can signal you all flint and fern are rasstling as we go by. And	15
you'll sing thumb a bit and then wise your selmon on it. It is all	16
so often and still the same to me. Snf? Only turf, wick dear! Clane	17
turf. You've never forgodden batt on tarf, have you, at broin	18
burrow, what? Mch? Why, them's the muchrooms, come up	19
during the night. Look, agres of roofs in parshes. Dom on dam,	20
dim in dym. And a capital part for olympics to ply at. Steadyon,	21
Cooloosus! Mind your stride or you'll knock. While I'm dodging	22
the dustbins. Look what I found! A lintil pea. And look at here!	23
This cara weeseed. Pretty mites, my sweetthings, was they poor-	24
loves abandoned by wholawidey world? Neighboulotts for new-	25
town. The Eblanamagna you behazyheld loomening up out of the	26
dumblynass. But the still sama sitta. I've lapped so long. As you	27
said. It fair takes. If I lose my breath for a minute or two don't	28
speak, remember! Once it happened, so it may again. Why I'm	29
all these years within years in soffran, allbeleaved. To hide away	30
the tear, the parted. It's thinking of all. The brave that gave their.	31
The fair that wore. All them that's gunne. I'll begin again in a	32
jiffey. The nik of a nad. How glad you'll be I waked you! My!	33
How well you'll feel! For ever after. First we turn by the vagurin	34
here and then it's gooder. So side by side, turn agate, wedding-	35
town, laud men of Londub! I only hope whole the heavens sees	36

[625]

noite quando confundiste meu nome com o de alguma Mariana Licorosa e	1
depois com teu primo alemão que as marca com um x, e a barba	2
falsa que encontrei dentro da tua bolsa clarqueriana ²⁸⁷ . Encenarás um faraó,	3
serás rei do Esgito. Certamente representarás com o mais verdadeiro dos sons.	4
Darei a ti todas as dicas de coisas mentirosas, coisas estranhas. E vou te	5
mostrar cada lugar de nossas histórias vividas. <i>Milalucinações, Bellevenido,</i>	6
<i>Bemvenu, Quid Sueparado,</i> vilas e vilarejos. Troque os pratos	7
para a próxima sequência de batatas. A Sra. Spendlove ²⁸⁸ ainda está lá e o	8
cânnon continua forte como os hábitos do Clafei que ainda são umpreendedores e	9
nossa pompa paroquial é ótima garantia. Mas você terá que pedir que os	10
mesmos quatro que os nomearam sempre se aninhando ao seu ta-	11
verneiro, dizendo que eles são as melhores relíquias de Conal O'Daniel e	12
escrevendo <i>Finglas desde o Dilúvio</i> . Essa será uma nobre obra em anda-	13
mento. Mas, esse é o caminho pelo qual ele virá algum dia.	14
Posso revelar a todos que pedra e planta vão chamuscando nosso caminho. E	15
silenciarás para então lançares teu sarmão. É tudo tão	16
a mesma coisa pra mim. Sniff? Só relva, sim chéri! Relva	17
limpa. Você nunca se esqueceu da bat de Tarf, não é, nem do cére-	18
boru? hã? Cogumeu? São só os cogumelos que brotaram	19
durante à noite. Olha, metros de telhados e templos. Blem, blim,	20
bléimmmm, blom! E uma parte importante para os jogos olímpicos. Estável,	21
Colosso! Ajeitas o passo ou perdes o compasso. Enquanto eu me livro dos	22
caixotes de lixo. Olha o que encontrei! Uma lentilha. E olha aqui!	23
Uma semente de cominho. Belos bocadinhos, doces coisinhas, pobre-	24
zinhas foram abandonadas por todo mundo? Lotes de vizinhos para	25
a cidade nova. A grande Eblana ²⁸⁹ que vislumbraste alumando os	26
dumblinenses. Mas, a mesma città. Eu a lapidei por muito tempo. Como tu	27
dizes. Leva tempo mesmo. Se eu perder o fôlego por um ou dois minutos, não	28
fale, lembre-se! Já aconteceu uma vez, é natural que aconteça de novo. Assim,	29
tenho tantos anos de sofrência, creio que sim. Esconder	30
a lágrima, a migalha. Pensando em todos. A bravura que lhes foi dada.	31

²⁸⁷ William Berry "Willy" Clarkson (1861 - 1934) foi um designer de figurino teatral britânico e fabricante de perucas.

²⁸⁸ 'Mrs. Spendlove' é uma personagem de Oliver St. John Gogarty, do livro *Mourning Became Mrs. Spendlove* de 1948

²⁸⁹ Eblana é o nome dado às terras irlandês que aparece na *Geographia* de Claudius Ptolemaeus (Ptolomeu), o astrônomo e cartógrafo grego, por volta do ano 140 D.C. Estudiosos acreditavam que se referissem ao mesmo local onde é atualmente a cidade de Dublin.

A lisura que trajaram. Todos eles que se foram. Nasço de novo num	32
riocomeço. Nadica de nada. Que feliz ficarás quando eu te levatares. Meu!	33
Que bem sentirás! Pra sempre e sempre! Primeiro, voltamos por uma viagin	34
aqui e então será melhor. Depois, lado a lado, voltamos de novo, a vez do	35
casamento, louvad'omem de Londre! Só espero que todo o céu nos comtemple.	36

[626]

us. For I feel I could near to faint away. Into the deeps. Anna-	1
mores leep. Let me lean, just a lea, if you le, bowldstrong big-	2
tider. Allgearls is wea. At times. So. While you're adamant evar.	3
Wrhps, that wind as if out of norewere! As on the night of the	4
Apophanyes. Jumpst shootst throbbst into me mouth like a	5
bogue and arrohs! Ludegude of the Lashlanns, how he whips	6
me cheeks! Sea, sea! Here, weir, reach, island, bridge. Where you	7
meet I. The day. Remember! Why there that moment and us	8
two only? I was but teen, a tiler's dot. The swankysuits was	9
boosting always, sure him, he was like to me fad. But theswag-	10
gerest swell off Shackvulle Strutt. And the fiercest freaky ever	11
followed a pining child round the sluppery table with a forkful	12
of fat. But a king of whistlers. Scieoula! When he'd prop me atlas	13
against his goose and light our two candles for our singers duohs	14
on the sewingmachine. I'm sure he squirted juice in his eyes to	15
make them flash for flightening me. Still and all he was awful	16
fond to me. Who'll search for Find Me Colours now on the hilly-	17
droops of Vikloefells? But I read in Tobecontinued's tale that while	18
blubles blows there'll still be sealskers. There'll be others but non	19
so for me. Yed he never knew we seen us before. Night after	20
night. So that I longed to go to. And still with all. One time you'd	21
stand fornenst me, fairly laughing, in your bark and tan billows of	22
branches for to fan me coolly. And I'd lie as quiet as a moss. And	23
one time you'd rush upon me, darkly roaring, like a great black	24
shadow with a sheeny stare to perce me rawly. And I'd frozen	25
up and pray for thawe. Three times in all. I was the pet of everyone	26
then. A princeable girl. And you were the pantymammy's Vulking	27
Corsergoth. The invision of Indelond. And, by Thorrer, you	28
looked it! My lips went livid for from the joy of fear. Like almost	29
now. How? How you said how you'd give me the keys of me	30
heart. And we'd be married till delth to uspart. And though dev	31
do espart. O mine! Only, no, now it's me who's got to give. As	32
duv herself div. Inn this linn. And can it be it's nnow fforvell?	33
Illas! I wisht I had better glances to peer to you through this bay-	34
light's growing. But you're changing, acoolsha, you're changing	35
from me, I can feel. Or is it me is? I'm getting mixed. Brightening	36

[626]

Sinto que posso sumir. Nas profundezas. Anna	1
não mai'sonha. Deixe me repousar, pousar, zar, vigorante	2
mareador. Garoutas fracoutas. Às vezes. Enquanto vós sois atma eva.	3
Fffuuuu, este vento vindo sei donde! Como na noite do	4
Apofaniapse. Tirante lançante pulsante dentro da minha boca como	5
arco e flecha! Amo, Altíssimo dos açoites, como me fere	6
a face! Miramar! Aqui, açude, alcance, ilha, ponte. Onde me	7
encontreste. O dia D. Recordas! Por que num de repente nós	8
dois somente? Eu era <i>petit</i> , com pingo no i. Boa pinta,	9
com panca, cheio de si, para mim, se parecia com papá. Assim, os mais empro-	10
ados se espalham pela Rua Sackville ²⁹⁰ . E este tipão todo machão já	11
correu atrás de criancinha em volta da mesa com um garfo cheio	12
de sebo. Rei da assobio! Lassscivo! Quando me apoiaste afinal	13
contra teu ferro e acendeste nossas chamas, nosso dueto de vozes	14
sobre a máquina de coser. Tenho certeza que ele pingou óleo nos olhos para	15
deixá-los irradiantes inebriando-me. Ainda assim, ele era louco	16
por mim. Quem irá procurar por Finn Mac Cu agora nas montanhas	17
montanhosas de Vicklou? Mas, eu li numa Mas, eu li numa inacabadestória que	18
enquanto o sino soar ainda haverá quem si quer. Haverá outros, mas nenhum	19
servirá pra mim. E ainda que nunca soubesse que nos vera antes. Noite após	20
noite. Quanto eu desejei ir. E ainda contudo. Certa vez, estiveste	21
diante de mim, com o riso solto, em tua canoa com um escarcéu de ramalhos	22
para me refrescar. E eu repousaria tão silenciosa como o musgo. E	23
de novo, me perseguirias, rugindo, como uma grande sombra	24
negra com um olhar penetrante para me possuir nua e crua. E congelaria e	25
oraria por ti. Foram três vezes ²⁹¹ . Fui a queridinha de todos.	26
Uma garota princepada. E tu foste o corsário vicânico da	27
pantomima. A invisão da Irlândia. E, pelo Deus do Trrorr, você	28
viu isso! Meus lábios ficaram lívidos pela excitação do medo. Assim como	29
agora. Como? Como prometeste que me darias as chaves do	30
coração. E ficaríamos casados até que a morte nos aparte. Ainda que o mal nos	31
ampare. Tão meu! Assim, não, agora sou eu que tenho que te dar. E	32
dublinar-se-ia. Dublinando. E isto poderia serr um adeuss?	33

²⁹⁰ A *Upper O'Connell Street* em Dublin era chamada de *Sackville Street* no final do século 18 até 1924, quando foi renomeada em homenagem a Daniel O'Connell, um líder nacionalista do início do século 19, cuja estátua permanece na extremidade inferior da rua, em frente à *O'Connell Bridge*.

²⁹¹ Há relatos de que o Rio Liffey teria congelado por três vezes (1338, 1739 e 1768).

Ai de mim! Quisera eu ter o melhor olhar para poder vislumbrar-te neste	34
alvorecer nascente. Mas, tu estás te transformando, não cochila, estás diferente	35
de mim, posso sentir. Ou esta sou eu? Estou confusa. Aflorando	36

[627]

up and tightening down. Yes, you're changing, sonhusband, and	1
you're turning, I can feel you, for a daughterwife from the hills	2
again. Imlamaya. And she is coming. Swimming in my hindmoist.	3
Diveltaking on me tail. Just a whisk brisk sly spry spink spank	4
sprint of a thing theresomere, saultering. Saltarella come to her	5
own. I pity your oldself I was used to. Now a younger's there.	6
Try not to part! Be happy, dear ones! May I be wrong! For she'll	7
be sweet for you as I was sweet when I came down out of me	8
mother. My great blue bedroom, the air so quiet, scarce a cloud.	9
In peace and silence. I could have stayed up there for always only.	10
It's something fails us. First we feel. Then we fall. And let her rain	11
now if she likes. Gently or strongly as she likes. Anyway let her	12
rain for my time is come. I done me best when I was let. Think-	13
ing always if I go all goes. A hundred cares, a tith of troubles and	14
is there one who understands me? One in a thousand of years of	15
the nights? All me life I have been lived among them but now	16
they are becoming lothed to me. And I am lothing their little	17
warm tricks. And lothing their mean cosy turns. And all the	18
greedy gushes out through their small souls. And all the lazy	19
leaks down over their brash bodies. How small it's all! And me	20
letting on to meself always. And liling on all the time. I thought	21
you were all glittering with the noblest of carriage. You're only	22
a bumpkin. I thought you the great in all things, in guilt and in	23
glory. You're but a puny. Home! My people were not their sort	24
out beyond there so far as I can. For all the bold and bad and	25
bleary they are blamed, the seahags. No! Nor for all our wild	26
dances in all their wild din. I can seen meself among them, alla-	27
niuvia pulchrabelled. How she was handsome, the wild Amazia,	28
when she would seize to my other breast! And what is she weird,	29
haughty Niluna, that she will snatch from my ownest hair! For	30
'tis they are the stormies. Ho hang! Hang ho! And the clash of	31
our cries till we spring to be free. Auravoles, they says, never heed	32
of your name! But I'm loothing them that's here and all I lothe.	33
Loonely in me loneness. For all their faults. I am passing out. O	34
bitter ending! I'll slip away before they're up. They'll never see.	35
Nor know. Nor miss me. And it's old and old it's sad and old it's	36

[627]

e minguando. Realmente, estás te transformando, maridofilho, e	1
estás mudando, sinto isso, para esposafilha das montanhas	2
novamente. Hilamaia. E ela vem. Nadando na minha retaguarda.	3
Belzebuzando pelas costas. Como uma avivada sabida descabida avariada voa	4
avoa de um canto a outro, saltejante. Saltarela vindo	5
sozinha. Me apiedo do teu velhutu que me acostumei. Aqui há um novutu.	6
Tentem não se apartar! Sejam felizes! Posso estar errada! Contudo, ela será	7
doce para ti tanto quanto fui doce ao deixar as entranhas de minha	8
mãe. Meu lindo quarto anil, calmaria, sem uma nuvem.	9
Em paz sem som. Poderia ter ficado lá para todo sempre somente.	10
Há algo que nos falta. Primeiro fruímos. Depois fracassamos. E deixe-a fluir	11
se feliz ficar. Suave ou ríspida como feliz ficar. De qualquer jeito	12
deixe-a fluir, pois é chegada minha hora. Fiz o meu melhor. Sempre sou-	13
be que se eu for todos irmão. Cem para cuidar, um tanto de problemas e	14
alguém para me entender? Um em milanos de	15
escuridão? Toda minha vida estive vivendo entre eles, mas agora	16
eles estão ficando tão desgostantes para mim. E estou desgostando até de suas	17
brincadeirinhas. Desgosto por suas ínfimas cambalhotas. E toda a	18
ganância germina através de suas alminhas. E toda a fleuma	19
flui pelos seus fracos frascos. Quão miúdo isto tudo! E eu me	20
deixando levar a todo tempo. Num alegre cantar em cada momento. Imaginei	21
que estavas radiante numa bela carruagem. Mas, não passas	22
de abôbora. Achava que eras grandioso em todas as coisas, na culpa e na	23
glória. Mas, não passas de um qualquer. Lar! Meu povo não teve sua sorte	24
lançada enquanto eu pude. Pois todos os valentões e machões e	25
fãnfarrões serão culpados por bruxas-marinhas. Não! Nem todas as indóceis	26
danças nos estampidos descabidos. Posso me ver no meio deles, alla-	27
nivia bembella. Era tão formosa, a indomável amazia,	28
quando se amparava em meu outro seio. E como é discrepante,	29
emproada Nilona, prestes a me arrancar meu próprio cabelo! Por	30
isso, elas são as tormentas. Rio amarelo rio ²⁹² ! E o som de	31
nossos gritos até nasçamos livres. Auréovolas, dizem eles, nunca zelaram	32
por teu nome. Mas, estou sultando eles e tudo que me surta.	33
Solucinadamente na minha solitude. Por todas as suas faltas. Estou me indo. Ô	34
amargo fim! Vou escapar antes que acordem. Não vão nem ver.	35
Nem saber. Nem falta sentir. E é velho e velho, é triste e velho, é	36

²⁹² O rio Amarelo, também conhecido como Huang He ou Huang Ho, é o segundo mais longo rio da China.

[628]

sad and weary I go back to you, my cold father, my cold mad	1
father, my cold mad feary father, till the near sight of the mere	2
size of him, the moyles and moyles of it, moananoaning, makes me	3
seasilt saltsick and I rush, my only, into your arms. I see them	4
rising! Save me from those therrble prongs! Two more. Onetwo	5
moremens more. So. Avelaval. My leaves have drifted from me.	6
All. But one clings still. I'll bear it on me. To remind me of. Lff!	7
So soft this morning, ours. Yes. Carry me along, taddy, like you	8
done through the toy fair! If I seen him bearing down on me now	9
under whitespread wings like he'd come from Arkangels, I sink	10
I'd die down over his feet, humbly dumbly, only to <i>washup</i> . Yes,	11
tid. There's where. First. We pass through grass behush the bush	12
to. Whish! A gull. Gulls. Far calls. Coming, far! End here. Us	13
then. Finn, again! Take. Bussoftlhee, mememormee! Till thous-	14
endsthee. Lps. The keys to. Given! A way a lone a last a loved a	15
long the	16

PARIS,
1922-1939.

[628]

triste e penoso, volto para ti, meu insensível pai, meu insensível alucinado	1
pai, meu insensível alucinado temeroso pai, até a esmera visão de sua mera	2
dimensão, suas milhas e milhas, lastimoando, deixa-me	3
salgada e salpicada e me solto, tão somente, para dentro de ti. Vejo-os	4
ressurgindo! Livra-me desta terrívelança. Para o mare ²⁹³ . Uni duni	5
tri tão ²⁹⁴ mare. Então. Valhamedeus. Minhas folhas se foram.	6
Todas. Só uma me foi fiel. Eu a guardarei. De recordação. Livv!	7
Tão suave a nossa manhã. É isso. Leva-me contigo, papá, assim como me	8
levavas à feira. Se eu o visse pousando em mim agora com	9
asas alvivas como se tivesse vindo de Arkanjos, eu findo que	10
morreria aos seus pés, humilde miúde silente, só para idolavar-te ²⁹⁵ . Sim, é	11
tempo ²⁹⁶ . É para lá. Início. Passamos pelos campos sem som mudez.	12
Shhhhh! Uma gaivota. Gaivotas. Até caivotas. Vindo, indo! Fim aqui. Daqui.	13
Fin, revim! Toma. Mansamente, rememorate! Até mil	14
de ti. Sorriss. As chaves para o. Édeem! O leito a longe a lento levada	15
além do	16

PARIS,
1922-1939

²⁹³ *Muir* significa 'mar' (gaél.). Os sons de 'more' e 'muir' me pareceram bastante próximos e com muito sentido para este momento da obra.

²⁹⁴ Sonoridade próxima entre 'moremens' e 'merman'. 'Merman' traduz-se como tritão.

²⁹⁵ 'Wash up' e 'worship' (lavar e adorar; idolatrar)

²⁹⁶ 'Tid' em sueco significa tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não me perdoaria se perdesse a chance de ser um pouco Joyce neste momento e dizer que esta pesquisa é um *work in progress*. Aliás, só tenho a agradecer a ele, pois esse termo tem me valido muito nos últimos tempos. Tudo que não consigo dar conta de terminar, digo que é um *work in progress*. Brincadeiras à parte, é muito importante expressar esse sentimento de trabalho inacabado. Independentemente de tudo que vimos nessa pesquisa sobre *Finnegans Wake* e suas impossibilidades de ter fim, o que já nos dá motivo suficiente de dizer que a pesquisa não acabou, há outra razão pela qual insisto em dizer que não acabou. O meu maior motivo em *Finnegans* foi Anna Livia Plurabelle e pretendo continuar a pesquisá-la. Não somente ela, como as outras personagens femininas em sua obra. Entretanto, o universo de informações que envolvem o trabalho com Joyce, nos faz aumentar (mas, não perder) o foco da pesquisa inúmeras vezes. Por isso, durante essa pesquisa, precisei tomar decisões muito pontuais. Uma delas foi a de seguir o que me propus quando criei o título: “O fluir de Anna Livia Plurabelle quando o fim volta ao início: tradução do monólogo final de *Finnegans Wake*.” A tradução foi feita e Anna Livia voltou a longe a lento levada além do riocorrente. Entretanto, o foco precisou ser ajustado, bem no sentido denotativo da palavra, ou seja, tornar-se mais afinado, concentrado. O desafio inicial era traduzir o monólogo final que é composto por dez páginas. O que seriam dez páginas para um tradutor? Talvez, pouco. Ou muito, com toda a ênfase que possa ser dada a palavra, em se tratando de *Finnegans Wake*. Sendo assim, tive que postergar a pesquisa do feminino em Joyce. Contudo, neste momento, tenho convicção de que foi um caminho que precisava ser percorrido. Quando iniciei a minha pesquisa, não tinha me arriscado a ler *Finnegans Wake* ainda, talvez por estar cheia de ressalvas, como grande parte dos leitores. Não foi um início fácil. Entretanto, não pensei em desistir. Somos, de fato, tomados pela grandiosidade da obra. As obras literárias escritas por James Joyce demonstram a capacidade que a narrativa tem de propor ideias diferentes, de provocar, de inquietar, de levar aos mais diversos destinos. O fato que possivelmente cause maior espanto é que, após Joyce, chegaremos a esses destinos com os mais diversos resultados. Mesmo que tenhamos passado por *Dublinenses* (1914), *Retrato do Artista Quando Jovem* (1916), *Ulisses* (1922), ou somente por *Finnegans Wake* (1939), não há como ficar indiferente ao complexo universo criado por esse irlandês. Não há como não sair indiferente.

Finnegans Wake talvez tenha sido o ponto alto de toda essa provocação. Mesmo sem saber que seria sua última obra, Joyce parecia jogar todas as suas cartas no seu livro da noite

que se oporia a *Ulisses*, o livro do dia. Dezesete anos escrevendo a obra e povoando-a com personagens que são verdadeiros protótipos míticos. Vale ressaltar que em outras obras suas, ele também usou essa característica, mas em *Finnegans* ele o fez de maneira muito mais explícita do que em outros lugares. A característica de indizível está longe de ser um defeito ou de significar uma abertura a qualquer coisa ou uma leitura vazia. Mas, ao contrário, o texto é repleto de caminhos que só cabe ao leitor decidir qual rota lhe servirá. E mesmo que tratando de um mesmo leitor, tal rota provavelmente mudará a cada revisita ao texto. Tal qual se dará com o tradutor!

Finnegans Wake não possui uma receita ou fórmula. O que vimos até aqui são vários estudos que tentam de alguma forma abrandar as inúmeras dificuldades que vão surgindo no decorrer do processo.

Afinal de contas, sabemos todos das dificuldades envolvidas em qualquer abordagem do *Wake*. A fluidez da identidade (e da subsequente identificação) dos personagens, o enciclopedismo, a deliquescência do que se possa chamar de ‘enredo’, todo ele tramado em torno no fundo de uma história universal de cariz mais antropológico que literário, no sentido estrito do termo... Mas essas questões, por mais que se apresentem aqui em grau absolutamente sem precedentes no repertório da ficção de alto nível como nós o conhecemos, ainda se referem (em variável medida) à esfera do *o quê*, da matéria narrada, do significado em sentido não *semiótico*, mas *comunicacional*. E essas questões, por pertencerem a *essa* esfera, conquanto possam ser de uma complexidade para todos os fins inabordável, ainda se mantêm mais ou menos (algo mais, algo menos) independentes de resoluções estritamente formais, que se atenham ao que com algum farisaísmo eu pudesse aqui chamar de *superfície* do texto. (GALINDO, 2017, p. 1519)

Há um trecho em *FW* que foi traduzida por Schüler (2003, p. 199) da seguinte forma: “O prelado que inventa uma escrita é, afinal, poeta, ainda mais instruído é quem descobriu a redação original. [...] O que não pode ser codificado pode ser descodificado se um ouvido-olho capta o que o olhouvido algum exfligiou.”²⁹⁷ Há muitas interpretações possíveis neste trecho. Sem a menor pretensão de estender a reflexão, pois isso em si já poderia ser outra tese. Então, em poucas palavras, há um documento sendo examinado. Houve uma distribuição de funções: Shem o redigiu e Shaun o divulgou. Porém, há uma suspeita de que Shaun poderia ter falsificado o texto de Shem. O texto aqui seria a carta. Então, a redação original seria aquela desenterrada pela galinha no monte de estrume. Ao chegar nesse ponto, se é que de fato se chega a algum ponto em *Finnegans Wake*, percebemos que o texto está vivo e em constante mudança. Principalmente, no caso aqui explorado, que permite muitas

²⁹⁷ The prouts who will invent a writing there ultimately is the poeta, still more learned, who discovered the raiding there originally. [...] What can't be coded can be decodred if an ear aye sieze what no eye ere grieved for. [FW 482.31-34]

interpretações. Quando iniciamos *Wake* não estamos perseguindo uma certeza. Tudo que vamos encontrando no meio do caminho são acasos. Nossas expectativas sobem e descem num ritmo incessante que é o ritmo da obra e que é o fator que de alguma forma nos move através dela.

E se voltarmos ao trecho do início do parágrafo anterior, a indagação que surge é sobre a percepção de que o original contém algo de essencialmente melhor. Porém, mesmo esse trecho tendo saído de Joyce, quando se pensa nele como construção tanto coletiva quanto individual, então é possível chegar à conclusão de que não há um único Joyce, mas muitos deles, que se constrói e reconstrói e se modifica em boa parte graças às retraduições. Mesmo quanto leitores, nós passamos a reconstruir, a recriar o texto. *Finnegans Wake* se presta particularmente bem à recriação, pois é um trabalho aberto não apenas no sentido que Umberto Eco deu em sua teoria da obra aberta, mas também no sentido de um trabalho aberto a novas e renovadas relações com os leitores e tradutores. Em suma, os leitores e tradutores de *Finnegans* contribuem para torná-lo um texto inesgotável. É uma forma de mantê-lo vivo!

Joyce disse: “o tempo e o rio e a montanha são os verdadeiros heróis do meu livro.” (MCHUGH 1981, p. 9) Mas, enfim, qual seria esse tempo? Um tempo que não finda. Um tempo que se reconstrói. Um tempo que perpassa a humanidade inteira. Tempo que parece não criar limites ao *Finnegans Wake*. A inesgotável gama de possibilidades lhe confere a característica de atemporal. Não importa a que tempo se leia ou se traduza, o livro parece se multiplicar a cada tentativa que lançamos a ele.

Figura 22: James Joyce, em Zurique (1938). Fotografia: Carola Giedion-Welcker /cortesia Zurich James Joyce Foundation.



Fonte: Disponível em: <https://www.irishtimes.com/culture/books/remembering-james-joyce-77-years-to-the-day-after-his-death-1.3347837>. Acesso em: 03/09/2018.

Figura 23: Joyce e seu neto Stephen (1934).



Fonte: Disponível em: <<https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornalística/author-james-joyce-is-shown-with-his-grandchild-foto-jornalística/515143364>> Acesso em 03/09/2018.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARANTE, Dirce Waltrick do. *A tradução da Língua de Finnegans*. Anuário de Literatura 10. Florianópolis: Editora UFSC, 2002, p. 93-107.

_____. *Para ler o Finnegans Wake de James Joyce*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

_____. *Conversando com Varejeiras Azuis – Edward Lear*. São Paulo: Iluminuras, 2016.

_____. *Finnegans Wake (por um fio) / James Joyce; organização, tradução e posfácio – 1. ed.* – São Paulo: Iluminuras, 2018.

AMARANTE, Dirce Waltrick do; MEDEIROS, Sérgio. (org. e trad.) JAMES JOYCE – *Cartas a Nora*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

_____; MEDEIROS, Sérgio. (org. e trad.) JAMES JOYCE – *Cartas a Harriet*. São Paulo: Iluminuras, 2018.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução: A Teoria na Prática*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

_____. *Tradução, Desconstrução e Psicanálise*. Biblioteca Pierre Menard. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

_____. *Os estudos da tradução na pós-modernidade, o reconhecimento da diferença e a perda da inocência*. Cadernos de Tradução, Florianópolis, v. 1, p. 53-70, 1996.

ATHERTON, James S. *The Books at the Wake: A Study of Literary Allusions in James Joyce's Finnegans Wake*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2009.

ATTRIDGE, Derek (org.). *The Cambridge Companion to James Joyce*. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

BECKETT, Samuel et al. *Our Exagmination around his Factification for Incamination of Work in Progress*. London: Faber and Faber, 1961.

BENJAMIN, Walter. “*A tarefa do tradutor*”. In Clássicos da teoria da tradução. p.203 a 231. Werner Heidermann, org. – 2. ed. – Florianópolis: UFSC / Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.

BENSTOCK, Bernard. *JOYCE-AGAIN'S WAKE: an analyses of Finnegans Wake*. Seattle: University of Washington Press, 1965.

BISHOP, John. *Joyce's Book of The Dark: Finnegans Wake*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1986.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor do Quixote. In: _____. *Ficções*. Traduzido por Carlos Nejar. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

BOSINELLI, Rosa Maria B. *Transcreative Joyce*. Periódico digital Scientia Traductionis. UFSC, Florianópolis, n.8, 2010.

_____; TORRESI, Ira. *Reforeignising the Foreign: the Italian Retranslation of James Joyce's Ulysses*. Periódico digital Scientia Traductionis. UFSC, Florianópolis, n.12, 2012. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/1980-4237.2012n12p36> Acesso em: 18 junho 2018
BRUNO, Giordano. *Cause, Principle and Unity. And essays on magic*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

BOWKER, Gordon. *James Joyce: A New Biography*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2013.

BURGESS, Anthony. *Re Joyce*. New York: W. W. Norton & Company, 1968.

CAMPBELL, Joseph; ROBINSON, Henry Morton. *A Skeleton Key to Finnegans Wake*. London: Faber and Faber, 1947.

_____. *Introdução a um assunto estranho*. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans wake*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia, Antipoesia, Antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

_____. *O Anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CAMPOS, Augusto de e Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva. 1986.

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Editora Ex-libris, 1984.

_____. "Da tradução como criação e como crítica." In: _____. *Metalinguagem & Outras Metas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

_____. *Metalinguagem & Outras Metas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

_____. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.

CECHINEL, André. *O referente errante: The Waste Land e sua Máquina de Teses*. Chapecó: Argos; Chapecó: Ediunesc, 2018.

CHKLÓVSKI, Victor. "A Arte como Procedimento". In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. 3ª ed. Porto Alegre: Globo, 1976, pp. 39-56.

DEANE, Seamus. "Introduction" in *JOYCE, James. Finnegans Wake*. Londres: Penguin, 1992.

DEMING, Robert H. *James Joyce: The Critical Heritage – volume 2, 1928-41*. London and New York: Routledge, 1997.

DERRIDA, Jacques. "Two Words for Joyce," *Post-Structuralist Joyce: Essays from the French*, ed. Derek Attridge and Daniel Ferrer. Cambridge: Cambridge UP, 1984.

_____. *Acts of Literature* / Jacques Derrida: edited by Derek Attridge. New York; London: Routledge, 1992.

EASTMAN, Max. *The Literary Mind: its place in an age of science*. London: Charles Scribner's sons, 1931.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 1991. ed. 8.

_____. *Talking of Joyce*. University College Dublin Press, 1998.

_____. *Experiences in Translations*. Translated by Alastair McEwen. Toronto: University of Toronto Press, 2001.

ELLMANN, Richard. *James Joyce*. Oxford: Oxford University Press, 1982.

ESTEVES, Lenita. *A (im)possível tradução de Finnegans wake: uma observação psicanalítica*. Tese de doutoramento pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1999. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/271093/.../Esteves_LenitaMariaRimoli_D.pdf>. Acesso em: 10 maio 2018

FARGNOLI, A. Nicholas; GILLESPIE, Michael Patrick. *Critical companion to James Joyce: a literary reference to his life and work*. New York: Facts On File, 2006.

FREITAS, Luísa Leite Santos de. *O fluir-ricorso e os tempos de Finnegans Wake*. (Dissertação Mestrado em Literatura). Universidade de Brasília, UnB, 2014. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/17761/3/2014_LuisaLeiteSantosdeFreitas.pdf> Acesso em: 14 abril 2019.

GALINDO, Caetano Waldrigues. *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 pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-31072007-145756/pt-br.php>>. Acesso em: 10 janeiro 2019.

_____. *O Finnegans Wake e as coisas como são (Paulo: per speculum in aenigmate)*. In: Congresso Internacional da ABRALIC, 11. São Paulo: USP, 2008.

_____. *Traduzir o Finnegans Wake, paradoxos e liberdades*. Domínios de Lingu@gem, Uberlândia, vol. 11, n. 5, p. 1517-1535, dez 2017.

GAY, Peter. *Modernismo: O fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco* / Peter Gay: tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GLASHEEN, Adaline. *A second census of Finnegans wake: an index of the characters and their roles*. Illinois: Northwestern University Press, 1963.

GIVENS, Seon (editor). *James Joyce: Two Decades of Criticism*. New York: Vanguard Press, 1948.

GORDON, John. *Finnegans Wake: a plot summary*. New York: Syracuse University Press, 1986.

HAYMAN, David. *A first-draft version of Finnegans Wake*. Austin: University of Texas Press, 1963.

HART, Clive. *Structure and Motif in Finnegans Wake*. Illinois: Northwestern Press, 1962.

_____. *A Concordance to Finnegans Wake*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1963.

HUMPHREY, Robert. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1958, p. 87-99.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e poética*. In: *Linguística e comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1973.

JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Londres: Penguin Books, 1992.

_____. *Finn's Hotel*. Tradução de Caetano Waldrigues Galindo. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2014.

_____. *Ulisses*. Tradução de Antônio Houaiss. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____. *Ulisses*. Tradução de Antônio Houaiss. São Paulo: Record; Altaya, 1997.

_____. *Ulisses*. Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

_____. *Ulysses*. Tradução de Caetano Waldrigues Galindo. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2012.

KENNER, Hugh. *The Pound Era*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1971.

LACAN, Jacques. O Seminário, livro 23: *O Sinthoma* (1975-1976) Sérgio Laia (trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

LARSEN, Stephen; LARSEN, Robin. *A Fire in the Mind: the life of Joseph Campbell*. New York: Doubleday, 1991.

LEMINSKI, Paulo. *Joyce Finnegans Wake*. Periódico digital Scientia Traductionis, UFSC, Florianópolis, n.8, 2010.

MADDOX, Brenda. *Nora: a biography of Nora Joyce*. Londres: Minerva, 1988.

_____. *Nora: the real life of Molly Bloom*. Nova York: A Mariner Book, 1988.

MANDIL, R. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Contra Capa/Faculdade de Letras UFMG, 2003.

MANGANIELLO, Dominic. *Joyce's Politics*. London and New York: Routledge, 2016.

MEDEIROS, Sérgio. *A Voz de James Joyce*. Periódico digital Scientia Traductionis. UFSC, Florianópolis, n.12, 2012. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/1980-4237.2012n12p418> Acesso em: 12 Setembro 2018.

MCCOURT, John. *James Joyce in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

MCHUGH, Roland. *The Sigla of Finnegans Wake*. Austin: University of Texas Press, 1976.

_____. *Annotations to Finnegans Wake*. Baltimore: The Johns Hopkins, 1980.

_____. *The Finnegans Wake Experience*. Los Angeles: University of California Press, 1981.

NORRIS, Margot. *The Decentered Universe of Finnegans Wake: A Structuralist Analysis*. Baltimore and London: The John Hopkins UP, 1974.

_____. *Finnegans Wake*. In: ATTRIDGE, Derek (org.). *The Cambridge Companion to James Joyce*. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

O'BRIEN, Edna. *James Joyce*. London: Penguin, 1999.

_____. *How James Joyce's Anna Livia Plurabelle shook the literary world* | Books | The Guardian 27/01/2017 Disponível em:

<https://www.theguardian.com/books/2017/jan/27/edna-obrien-how-james-joyces-anna-livia-plurabelle-shook-the-literary-world> Acesso em: 15 fevereiro 2019.

_____. *Cartas a Nora*. Org. e trad. Sérgio Medeiros e Dirce Waltrick do Amarante. São Paulo: Iluminuras, 2012.

OLD KING Cole – Nursery Rhymes Disponível em: <https://allnurseryrhymes.com/old-king-cole/> Acesso em: 10 janeiro 2019.

O'NEILL, Patrick. *Impossible Joyce: Finnegans Wakes*. Toronto: University of Toronto Press, 2013.

PAZ, Octavio. *Tradução: literatura e literalidade*. Edição bilingue. Ensaio traduzido por Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE / UFMG, 2009.

RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981

_____. *Escola de tradutores*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

SCANDOLARA, Adriano. *Crítica, Poesia e Tradução - Finn's Hotel*. (02/02/2015) Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2015/02/02/finns-hotel/> Acesso em: 30 maio 2018.

SCHLEIERMACHER, F. *Sobre os diferentes métodos de tradução*. In: HEIDERMANN, W. (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. (Tradução de Margarete Von Mühlen Poll). Florianópolis: UFSC, Núcleo de tradução, 2001. v. 1, p. 27-87

SCHÜLER, Donaldo. *JAMES JOYCE - Finnegans Wake / Finnicius Revém – Capítulo 1*. Volume 1. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

_____. *JAMES JOYCE - Finnegans Wake / Finnicius Revém – Capítulos 2, 3 e 4*. Volume 2. Tradução de Donaldo Schüler. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

_____. *JAMES JOYCE - Finnegans Wake / Finnicius Revém – Capítulos 5, 6, 7 e 8*. Volume 3. Tradução de Donaldo Schüler. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *JAMES JOYCE - Finnegans Wake / Finnicius Revém – Capítulos 9, 10, 11 e 12*. Volume 4. Donaldo Schüler (trad.). Porto Alegre: Ateliê Editorial, 2002.

_____. *JAMES JOYCE - Finnegans Wake / Finnicius Revém – Capítulos 13, 14, 15, 16 e 17*. Volume 5. Donaldo Schüler (trad.). Porto Alegre: Ateliê Editorial, 2003.

_____. *Joyce era louco?*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2017.

SCOTT, Bonnie Kime. *James Joyce. (Feminists Readings)* New Jersey: Humanities Press International, 1987.

SENN, Fritz. *Joyce's Dislocutions: Essays on Reading as Translation*. Ed. John Paul Riquelme. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1984.

SHLOSS, Carol. *Lucia Joyce: To Dance in the Wake*. New York: Farrar, Straus and Girous, 2003.

STEINER, George. *After Babel: Aspects of language and translation*. Oxford: OUP, 1975.

_____. *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TEIXEIRA FILHO, Afonso. *A noite e as vidas de Renatos Avelar: considerações sobre a tradução do primeiro capítulo de Finnegans Wake de James Joyce*. (Tese Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários). Universidade de São Paulo, USP, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-30072008-103606/en.php>> Acesso em: 21 abril 2019.

TINDALL, William York. *A reader's guide to James Joyce*. New York: Farrar, Straus and Company, 1959.

_____. *A reader's guide to Finnegans Wake*. New York: Farrar, Straus and Company, 1969.

TRADITIONAL MUSIC LIBRARY. *The traditional music library*. Disponível em: <<http://www.traditionalmusic.co.uk/songster/12-mr-finagan.htm>> Acesso em: 21 abril 2019.

VENUTI, Lawrence. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London and New York: Routledge, 1998.

VICO, Giambattista. *The New Science of Giambattista Vico*. Translated by Thomas Bergin and Max Fisch. Ithaca: Cornell University Press, 1970.

VIZIOLI, Paulo. *James Joyce e sua Obra Literária*. São Paulo: EPU, 1991.

WILSON, Edmund. *The Wound and The Bow: Seven Studies in Literature*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1941.

ANEXOS

ANEXO 1 – Monólogo final de <i>Finnegans Wake</i> tal qual no texto de partida [FW 619.20-628.16].....	189
ANEXO 2 – Monólogo final de <i>Finnegans Wake</i> na tradução de Donaldo Schüler. (JOYCE, 2003, p. 503-521).....	200

ANEXO 1

of pleasure after his good few mugs of humbedumb and shag.
 While for whoever likes that urogynal pan of cakes one apiece it is
 thanks, beloved, to Adam, our former first Finnlatter and our
 grocerest churcher, as per Grippiths' variations, for his beautiful
 crossmess parzel.

Well, we simply like their demb cheeks, the Rathgarries,
 wagging here about around the rhythms in me amphybed and he
 being as bothered that he pausably could by the fallth of hampty
 damp. Certified reformed peoples, we may add to this stage, are
 proptably saying to quite agreeable deaf. Here gives your
 answer, pigs and scuts! Hence we've lived in two worlds. He is
 another he what stays under the himp of holth. The herewaker
 of our hamefame is his real namesame who will get himself up
 and erect, confident and heroic when but, young as of old, for my
 daily comfreshenall, a wee one woos.

Alma Luvia, Pollabella.

P.S. Soldier Rollo's sweetheart. And she's about fetted up now
 with nonsery reams. And rigs out in regal rooms with the ritziest.
 Rags! Worns out. But she's still her deckhuman amber too.

Soft morning, city! Lsp! I am leafy speafing. Lpf! Foly and
 folty all the nights have falled on to long my hair. Not a sound,
 falling. Lispn! No wind no word. Only a leaf, just a leaf and
 then leaves. The woods are fond always. As were we their babes
 in. And robins in crews so. It is for me goolden wending.
 Unless? Away! Rise up, man of the hooths, you have slept so
 long! Or is it only so mesleems? On your pondered palm.
 Reclined from cape to pede. With pipe on bowl. Terce for a
 fiddler, sixt for makmerriers, none for a Cole. Rise up now and
 aruse! Norvena's over. I am leafy, your goolden, so you called
 me, may me life, yea your goolden, silve me solve, exsogerraider!
 You did so drool. I was so sharm. But there's a great poet in you
 too. Stout Stokes would take you offly. So has he as bored me
 to slump. But am good and rested. Taks to you, toddy, tan yel
 Yawhawaw. Helpunto min, helpas vin. Here is your shirt, the day
 one, come back. The stock, your collar. Also your double brogues.
 A comforter as well. And here your iverol and everthelest your

'umbr. And stand up tall! Straight. I want to see you looking fine for me. With your brandnew big green belt and all. Blooming in the very lotus and second to nill, Budd! When 'you're in the buckly shuit Rosensharonals near did for you. Fifyseven and three, cosh, with the bulge. Proudpurse Alby with his pooraroon Eireen, they'll. Pride, comfytousness, enevy! You make me think of a wonderdecker I once. Or somebalt thet sailder, the man me-galliant, with the bangled ears. Or an earl was he, at Lucan? Or, no, it's the Iren duke's I mean. Or somebrey erse from the Dark Countries. Come and let us! We always said we'd. And go abroad. Rathgreany way perhaps. The childher are still fast. There is no school today. Them boys is so contrary. The,Head does be worrying himself. Heel trouble and heal travel. Galliver and Gellover. Unless they changes by mistake. I seen the likes in the twinnngling of an eye. Som. So oft. Sim. Time after time. The sehm asnuh. Two bredder as doffered as nors in soun. When one of him sighs or one of him cries 'tis you all over. No peace at all. Maybe it's those two old crony aunts held them out to the water front. Queer Mrs Quickenough and odd Miss Dodd-pebble. And when them two has had a good few there isn't much more dirty clothes to publish. From the Launderdale Minassions. One chap googling the holyboy's thingabib and this lad wetting his widdle. You were pleased as Punch, recitating war exploits and pearse orations to them jackeen gapers. But that night after, all you were wanton! Bidding me do this and that and the other. And blowing off to me, hugly Judsys, what, wouldn't you give to have a girl! Your wish was mewill. And, lo, out of a sky! The way I too. But her, you wait. Eager to choose is left to her shade. If she had only more matcher's wit. Findlings makes runaways, runaways a stray. She's as merry as the gricks still. 'Twould be sore should ledden sorrow. I'll wait. And I'll wait. And then if all goes. What will be is. Is is. But let them. Slops hospodch and the slusky slut too. He's for thee what she's for me. Dogging you round cove and haven and teaching me the perts of speech. If you spun your yarns to him on the swishbarque waves I was spelling my yearns to her over cottage cake. We'll not disturb their sleep-

ing duties. Let besoms be bosuns. It's Phoenix, dear. And the flame is, hear! Let's our joornee saintomichael make it. Since the lausafire has'lost and the book of the depth is. Closed. Come! Step out of your shell! Hold up you free ting! Yes. We've light enough. I won't take our laddy's lampern. For them four old windbags of Gustsofairy to be blowing at. Nor you your ruck-sunck. To bring all the dannymans out after you on the hike. Send Arctur guiddus! Isma! Sft! It is the softest morning that ever I can ever rertember me. But she won't rain showerly, our Ilma. Yet. Until it's the time. And me and you have made our. The sons of bursters won in the games. Still I'll take me owld Finvara for my shawlders. The trout will be so fine at brookfisht. With a taste of roly polony from Bluggpuddels after. To bring out the tang of the tay. Is't you fain for a roost brood? Oaxmealtum, all out of the woolpalls! And then all the chippy young cuppinjars clattering round us, clottering for their creams. Crying, me, grownup sater! Are me not truly? Lst! Only but, theres a but, you must buy me a fine new girdle too, nolly. When next you go to Market Norwall. They're all saying I need it since the one from Isaacsen's slooped its line. Mrknrk? Fy arthou! Come! Give me your great bearspaw, padder avilky, fol a miny tiny. Dola. Mimeninecy-handsy, in the languo of flows. That's Jorgen Jargonsen. But you understood, nodst? I always know by your brights and shades. Reach down. A lil mo. So. Draw back your glove. Hot and hairy, hugon, is your hand! Here's where the talskin begins. Smoos as an infams. One time you told you'd been burnt in ice. And one time it was chemicalled after you taking a lifeness. Maybe that's why you hold your hodd as if. And people thinks you missed the scaffold. Of fell design. I'll close me eyes. So not to see. Or see only a youth in his florizel, a boy in innocence, peeling a twig, a child beside a weenywhite steed. The child we all love to place our hope in for ever. All men has done something. Be the time they've come to the weight of old fletch. We'll lave it. So. We will take our walk before in the timpul they ring the earthly bells. In the church by the hearseyard. Pax Goodmens will. Or the birds start their treestirm shindy. Look, there are yours off, high on high! And

cooshes, sweet good luck they're cawing you, Coole! You see, they're as white as the riven snae. For us. Next peaters poll you will be elicited or I'm not your elicitous bribe. The Kinsella woman's man will never reduce me. A MacGarath-O'Cullagh O'Muirk MacFewney sookadoodling and sweepacheeping round the lodge of Fjorn na Galla of the Trumpets! It's like potting the po to shambe on the dresser or tanning Uncle Tim's Caubeen on to the brows of a Viker Eagle. Not such big strides, huddy foddy! You'll crush me antilopes I saved so long for. They're Penisole's. And the two goodiest shoeshoes. It is hardly a Knut's mile or seven, possumbotts. It is very good for the health of a morning. With Buahbuah. A gentle motion all around. As leisure paces. And the helpyourselftoastrool cure's easy. It seems so long since, ages since. As if you had been long far away. Afartodays, afeartonights, and me as with you in thadark. You will tell me some time if I can believe its all. You know where I am bringing you? You remember? When I ran berrying after hucks and haws. With you drawing out great aims to hazel me from the hummock with your sling. Our cries. I could lead you there and I still by you in bed. Les go dutc to Danegreven, nos? Not a soul but ourselves. Time? We have loads on our hangs. Till Gilligan and Halligan call again to hooligan. And the rest of the guns. Sullygan eight, from left to right. Olobobo, ye foxy théagues! The moskors thought to ball you out. Or the Wald Unicorns Master, Bugley Captain, from the Naul, drawls up by the door with the Honourable Whilp and the Reverend Poynter and the two Lady Pagets of Tallyhaugh, Ballyhuntus, in their riddletight raiding hats for to lift a hereshealth to their robest, the Stag, evers the Carlton hart. And you needn't host out with your duck and your duty, capapole, while they reach him the glass he never starts to finish. Clap this wis on your poll and stick this in your ear, wiggly! Beauties don't answer and the rich never pays. If you were the enlarged they'd hue in cry you, Heathtown, Harbourstown, Snowtown, Four Knocks, Flemingtown, Bodingtownto the Ford of Fyne on Delvin. How they housed to house you after the Platonic garlena! And all because,

loosed in her reflexes, she seem she seen Ericoricori coricomé
 huntsome with his three poach dogs aleashing him. But you came
 safe through! Enough of that horner corner! And old mutther-
 goosip! We might call on the Old Lord, what do you say? There's
 something tells me. He is a fine sport. Like the score and a moighty
 went before him. And a proper old prommentory. His door
 always open. For a newera's day. Much as your own is. You
 invoiced him last Eatster so he ought to give us hockockles and
 everything. Remember to take off your white hat, ech? When
 we come in the presence. And say hoothoothoo, ithmuthisthy!
 His is house of laws. And I'll drop my graciast kertssey too. If
 the Ming Tung no go bo to me homage me harnage kow bow
 tow to the Mong Tang. Ceremonialness to stand lowest place
 bel Saying: What'll you take to link to light a pike on porpoise,
 plaise? He might knight you an Armor elbor daub you the first
 cheap magyerstrape. Remember Bomthomanew vim vam vom
 ffungerig. Hoteform, chain and epolettes, botherbumbose. And
 I'll be you: aural eyeness. But we vain. Plain fancies. It's in the
 castles air. My currant bread's full of sillymottocraft. Aloof is
 anoof. We can take or leave. He's reading his ruffs. You'll know
 our way from there surely. Flura's way. Where once we led so
 many car couples have follied since. Clatchka! Giving Shaugh-
 nessy's mare the hillymount of her life. With her strulldeburg-
 gbers! Hnmn hnmn! The rollicky road adondering. We can sit
 us down on the heathery benn, me on you, in quolm uncon-
 scionce. To scand the arising. Out from Drumleek. It was there
 Evora told me I had best. If I ever. When the moon of mourning
 is set and gone. Over Glinaduna. Lonu nula. Ourselves, oursouls
 alone. At the site of salvocean. And watch would the letter you're
 wanting be coming may be. And cast ashore. That I prays for
 be mains of me drains. Scratching it and patching at with a
 prompt from a primer. And what scrips of nutsnolleges I pecked
 up me meself. Every letter is a hard but yours sure is the hardest
 crux ever. Hack an axe, hook an oxe, hath an an, beth hith ences.
 But once done, dealt and delivered, tattat, you're on the map.
 Rased on traumscraft from Maston, Boss. After rounding his

world of ancient days. Carried in a caddy or screwed and corked.
 On his mugisstosst surface. With a bob, bob, bottledby. Blob.
 When the waves give up yours the soil may for me. Sometime
 then, somewhere there, I wrote me hopes and buried the page
 when I heard Thy voice, ruddery dunner, so loud that none but,
 and left it to lie till a kissmiss coming. So content me now. Lsa.
 Unbuild and be buildn our bankaloan cottage there and we'll
 cohabit respectable. The Gowans, ser, for Medem, me. With
 acute bubel runtoer for to pippup and gopeep wher~~e~~ the sterres
 be. Just to see would we hear how Jove and the peers talk. Amid
 the soleness. Tilttop, bigmaster! Scale the summit! You're not
 so giddy any more. All your groundplotting and the little it
 brought! Humps, when you hised us and dumps, when you
 doused us! But sarra one of me cares a brambling ram, pomp
 porteryark! On limpidy marge I've made me hoom. Park and a
 pub for me. Only don't start your stunts of Donachie's yards
 agoad again. I could guessp to her name who tuckt you that one, tuf-
 nut! Bold bet backwards. For the loves of sinfintins! Before the
 naked universe. And the bailby pleasemarm rincing his eye! One
 of these fine days, lewdy culler, you must redoform again.
 Blessed shield Martin! Softly so, I am so exquisitely pleased about
 the loveleavest dress I have. You will always call me Leafiest,
 won't you, dowling? Wordherfhull Ohldhbhoy! And you won't
 urbjunk to me parafume, oiled of kolooney, with a spot of mara-
 shy. Sm! It's Alpine Smile from Yesthers late Yhesters. I'm in
 everywince nasturtls. Even in Houlth's nose. Medeurscodeignus!
 Astale of astoun. Grand owld marauder! If I knew who you are!
 When that hark from the air said it was Captain Finsen makes cum-
 hulments and was mayit pressing for his suit I said are you there
 here's nobody here only me. But I near fell off the pile of samples.
 As if your tinger winged ting to me hear. Is that right what
 your brothernilk in Bray bes telling the district you were bragged
 up by Brostal because your parents would be always tumbling
 into his foulplace and losing her pentacosts after drinking their
 pledges? Howsomendeavour, you done me fine! The only man
 was ever known could eat the crushts of lobsters. Our native

night when you twicetook me for some Marianne Sherry and
 then your Jermyn cousin who signs hers with exes and the beard-
 wig I found in your Clarksome bag. Pharaohs you'll play you're
 the king of Aeships. You certainly make the most royal of noises.
 I will tell you all sorts of makeup things, strangerous. And show
 you to every simple storyplace we pass. *Cadmiller's folly, Belleverous,*
Wellerom, Quid Superabit, villities valleties. Change the plates
 for the next course of murphies! Spendlove's still there and the
 Anon going' strong and so is Claffey's habits endurtaking and
 our parish pomp's a great warrent. But you'll have to ask that
 same four that named them is always snugging in your bar-
 salooner, saying they're the best relicts of Conal O'Daniel and
 writing *Finglas since the Flood*. That'll be some kingly work in pro-
 gress. But it's by this route he'll come some morrow. And I
 can signal you all flint and fern are rattling as we go by. And
 you'll sing thumb a bit and then wise your selmon on it. It is all
 so often and still the same to me. Suf? Only turf, wick dear! Clane
 turf. You've never forgotten batt on tarf, have you, at broin
 burroow, what? Mch? Why, them's the muchrooms, come up
 during the night. Look, agrees of roofs in parshea. Dom on dam,
 dim in dym. And a capital part for olympics to ply at. Steadyon,
 Coolocous! Mind your stride or you'll knock. While I'm dodging
 the dustbins. Look what I found! A lintil pea. And look at here!
 This cara weeseed. Pretty mites, my sweetthings, was they poor-
 loves abandoned by wholawidey world? Neighboulotts for new-
 town. The Eblanamagna you behazyheld looming up out of the
 dumblynass. But the still sama sitta. I've lapped so long. As you
 said. It fair takes. If I lose my breath for a minute or two don't
 speak, remember! Once it happened, so it may again. Why I'm
 all these years within years in soffran, allbeleaved. To hide away
 the tear, the parted. It's thinking of all. The brave that gave their.
 The fair that wore. All them that's gunne. I'll begin again in a
 jiffey. The rik of a nad. How glad you'll be I waked you! My!
 How well you'll feel! For ever after. First we turn by the vagurin
 here and then it's gooder. So side by side, turn agate, wedding-
 town, laud men of Londub! I only hope whole the heavens sees

'us. For I feel I could near to faint away. Into the deeps. Annamores leep. Let me lean, just a lea, if you le, bowldstrong big-tider. Allgearls is wea. At times. So. While you're adamant evar. Whrps, that wind as if out of norewere! As on the night of the Apophanyes. Jumpst shootst throbbst into me mouth like a bogue and arrohs! Ludegade of the Lashlanns, how he whips me cheeks! Sea, sea! Here, weir, reach, island, bridge. Where you meet I. The day. Remember! Why there that moment and us two only? I was but teen, a tiler's dot. The swafkysuits war boosting always, sure him, he was like to me fad. But the swagerest swell off Shackvulle Strutt. And the fiercest freaky ever followed a pining child round the slupperry table with a forkful of fat. But a king of whistlers. Scieoula! When he'd prop me atlas against his goose and light our two candles for our singers duohs on the sewingmachine. I'm sure he squirted juice in his eyes to make them flash for frightening me. Still and all he was awful fond to me. Who'll search for *Find Me Colours* now on the hilly-droops of Vikloefells? But I read in Tobecontinued's tale that while blubles blows there'll still be sealskers. There'll be others but non so for me. Yed he never knew we seen us before. Night after night. So that I longed to go to. And still with all. One time you'd stand fornenst me, fairly laughing, in your bark and tan billows of branches for to fan me coolly. And I'd lie as quiet as a moss. And one time you'd rush upon me, darkly roaring, like a great black shadow with a sheeny stare to perce me rawly. And I'd frozen up and pray for thawe. Three times in all. I was the pet of everyone then. A princeable girl. And you were the pantymammy's Vulking Corsergoth. The invision of Indelond. And, by Thorrer, you looked it! My lips went livid for from the joy of fear. Like almost now. How? How you said how you'd give me the keys of me heart. And we'd be married till delth to uspart. And though dev do espart. O mine! Only, no, now it's me who's got to give. As div herself div. Inn this linn. And can it be it's nnow fforvell? Illas! I wisht I had better glances to peer to you through this bay-light's growing. But you're changing, acoolsha, you're changing from me, I can feel. Or is it me is? I'm getting mixed. Brightening

up and tightening down. Yes, you're changing, son/daughter, and you're turning, I can feel you, for a daughter/son from the hills again. Imlamaya. And she is coming. Swimming in my hindmoist. Diveltaking on me tail. Just a whisk brisk sly spry spink spank sprint of a thing thesomore, saultering. Saltarella come to her own. I pity your oldself I was used to. Now a younger's there. Try not to part! Be happy, dear ones! May I be wrong! For she'll be sweet for you as I was sweet when I came down out of me mother. My great blue bedroom, the air so quiet, scarce a cloud. In peace and silence. I could have stayed up there for always only. It's something fails us. First we feel. Then we fall. And let her rain now if she likes. Gently or strongly as she likes. Anyway let her rain for my time is come. I done me best when I was let. Thinking always if I go all goes. A hundred cares, a tithe of troubles and is there one who understands me? One in a thousand of years of the nights? All me life I have been lived among them but now they are becoming lothed to me. And I am lothing their little warm tricks. And lothing their mean cosy turns. And all the greedy gushes out through their small souls. And all the lazy leaks down over their brash bodies. How small it's all! And me letting on to meself always. And liting on all the time. I thought you were all glittering with the noblest of carriage. You're only a bumpkin. I thought you the great in all things, in guilt and in glory. You're but a puny. Home! My people were not their sort out beyond there so far as I can. For all the hold and bad and bleary they are blamed, the seahags. No! Nor for all our wild dances in all their wild din. I can seen meself among them, allanuvia pulchrabelled. How she was handsome, the wild Amazia, when she would seize to my other breast! And what is she weird, haughty Niluna, that she will snatch from my ownest hair! For 'tis they are the stormies. Ho hang! Hang ho! And the clash of our cries till we spring to be free. Auravolets, they says, never heed of your name! But I'm lothing them that's here and all I lothe. Loonely in me loneness. For all their faults. I am passing out. O bitter ending! I'll slip away before they're up. They'll never see. Nor know. Nor miss me. And it's old and old it's sad and old it's

sad and weary I go back to you, my cold father, my cold mad father, my cold mad feary father, till the near sight of the mere size of him, the moyles and moyles of it, moananoaring, makes me seasilt saltsick and I rush, my only, into your arms. I see them rising! Save me from those terrible prongs! Two more. Onetwo moremens more. So. Avelaval. My leaves have drifted from me. All. But one clings still. I'll bear it on me. To remind me of. Lff! So soft this morning, ours. Yes. Carry me along, taddy, like you done through the toy fair! If I seen him bearing down on me now, under whitespread wings like he'd come from Arkangels, I sink I'd die down over his feet, humbly dumbly, only to washup. Yes, tid. There's where. First. We pass through grass behush the bush to. Whish! A gull. Gulls. Far calls. Coming, far! End here. Us then. Finn, again! Take. Bussofilhee, mememormee! Till thousandsthee. Lps. The keys to. Given! A way a lone a last a loved a long the

ANEXO 2

natural de prazeres depois de fartos e gostosos hambretoma e fumo. Enquanto qualquer que aprecie essa panela de bolinhos urogynal peça por peça, é graças, amados, a Adão, nosso primeiro Finnancista e nosso mais clucial ecresiástico, segundo as varuações de Grippith, por suas belas charadas cruzadas.

Bem, simplesmente me agradam esses chistes dos garotos de Rathgar, rolando-me em ritmo pra cá e pra lá no meu anfibetoleito, tão preocupado quanto, é de se imaginar, poderia estar pela queda de ovomuro. Gente declaradamente insana, poderíamos acrescentar neste estágio, provavelmente se divertem em falar a surdos. É hora de responder a picados e scrotos! Desde que temos vivido em dois mundos. Esse é outro que se demorou à sombra do cocoruto de Houth. O lá reveniente crainha isafamado e isonomasta serguerá com suas próprias forças, confiante e heróico, jovem como sempre foi, pra minha diária confraria, assentido assim.

Alma Lúvia, Pollabela.

P. S. Namorada do praça Rollo. No momento acha-se saturado dos ritmos das barca rolas. E de trapaças em regalados salões de ricos. Trapos! Farrapos. Mesmo assim segue sendo deckumento número dois.

Mansa manhã, urbe minha! Lbs! Ouves vivacidades de anninha. Lábs. Quedas e quedas, todas as noites em queda nas ondas dos meus cabelos. Nenhum som, quedos. Lábios! Nem vvento nem vverbo. Só uma folha, nada mais que uma folha, então falha. Bosques buscam bênção. Querem-nos como bebês. Ró bem som in cruso é. Som pras minhas bodas de ouro. A menos quê? Longe! Levanta-te, home do cocoruto, longo se alonga teu sono! Ou são sentimentos que mussul emanam de mim? Ergue tua ponderada palma. Reclinado da capo a pede. Embala a pipa. A terceira Finn da, Mac abra é a sexta, maCoola-se a nona. Ergue-te já, ereto! Norvena finndou. Eu sou Lífia, teu tesouro, me chamavas assim, dá-me vida, sim tesouro teu, a selva me absolve, ex-carvalheiro! Tu te babavas. Eu era tão charmante. Mas há também um grande poeta em ti. A ceva de reserva dá-te asas pra voar. Aborreceu-me tanto até o torpor. Sinto-me, no entanto, em repouso tranqüi-lo. Graças a ti, papito, a ti! Já vou. Helpunto min, helpas vin. Aqui está tua camisa, a do dia, volta. A manta, pro teu pescoço. Teus rústicos sapatos. conforto pros pés. Toma aqui o capote, não esqueças

o guarda-chuva. Levanta-te pois! Apruma-te. Quero-te vistoso a meus olhos. Cinge o fulgurante cinto verde, e pronto. Fulgurante nos últimos trinques, inferior a nill, Budd! Quando aniversarias em tua farda de general que tua Rosadesharon preparou pra ti. Cinquenta e sete xelins e três pence, à vista, além da impanência. Valor adequado a um enfatuado inglês e a um pobretão irlandês. Orgulho, vaidade cobiça! Fazes-me pensar num explocopulador que conheci. Ou assimbate o marujo, o homem que me galanteou, o dos penduricalhos nas corelhas. Ou foi um conde, de Lucan? Ou não, é num duque irlandês que penso. Ou a sombra de outro que veio das Terras Trevosas. Vem, partamos. Sempre dissemos que o faríamos. Às estranhas. Pelos sonhados cominhos de Grâma talvez. Os pequenos ainda em sono profundo. Aula hoje não há. Estão tão contrariados. O Chefe cheio de preocupações. Salto de vadiagem, assalto de viagem. Gúliwer en Gúliavera. A não ser que sejam transformados por engano. Vi coisas assim num abrir e fechar dolhos. Som. Se foi. Sim. De tempos em tempos. O visto revisto. Dois irmãos diferentes como norte e sul. Quando um deles suspira, o outro transpira, tá tudo acabado pra ti. Paz possível jamais. Pode ser que seja por causa das duas coroas, as tias que os levedaram à pia batismal. A estranha Sra. Lageirinha e a estronga Sta. Mortinha. Depois que as duas tiveram dois dedos de prosa, não há mais moita roupa suja pra publicar. São da Louvanderia Minssina. Enquanto um dos pirralhos balbucia santas melodias januárias, o outro molha as fraldas. Tu te divertias com o Polichinelo, declamando bravatas molitares, enquanto Lacrainha recitava arengas a babacas dublinenses. Mas na noite seguinte tudo estava calmo. Pedia-me pra fazer isso e aquilo mais aquilooutro. E me cochichavas, Zudeusinho, o que não darias pra ter uma garota! Teu desejo era meuquerer. Vê, o céu lá fora! Do jeito de mim. Mas ela, espera. Da escolha só resta a sombra. Se de espírito ela não tivesse mais que centelha. Acha-dos fazem desertores, desertures errintes. Ele está ridiante como um estilete griego. Que triste seria se a dor emergisse. Espera. Esporarei. Então se tudo se vai. O que será és. Is is. Mas deixa-os. Que poça podrida, cadela sarnenta. Ela é pra tu o que ela é pra mim. Ele te porta de porta a porto e te ensina as falhas da fala. Se lhe descortinavas contos sobre as ondas num barco suiço, eu lhe levava anelos a ela sobre um bolo na cabana. Não lhes perturbemos ocupações de sono.

Finde-se o findo. É Fênix, querido. É flama erguida! Façamos nossa
 viragem sentimental. Já que láucifer foi, e o livro dos inferos é.
 Encerrado. Vem! Sai de ti mesmo. Fibra em teu baço! Sim. Basta
 esta luz pra mim. Não terei precisão de nenhum lampião daladim.
 Cabe-lhes a eles, aos quatro velhos foles de Ventosuívantes vem-
 tar. Não me vem de mochila. Pra marchar com todos os corcun-
 das de reboque. Manda Arctur pra nos guiar. Isma! Sft! Esta é a
 mais suave manhã que me é dado recordar. Não choverá aos
 borbotões, nossa Ilma. Entretanto. Até que seja tempo. E eu e tu
 fazamos nós. Os filhos do demolidor ganharam no jogo. Ainda
 tomarei a antriga Finvara por meus ombros. A truta será preciosa
 no prato. Sabrá no pladar a chriço plonês e placá. Pra saborear
 a verde verdade das ervas. Estás afim de fino pudim?
 Mealterum me alternas com outras áleras! E toda a trama
 de jovens prostitutas em torno de nós, de olhos grelados no creme.
 Gritam, por mim, mana crescida! Não falo a verdade? Scut!
 Porém, há um porém, tens que comprar um cinto vistoso pra mim
 também, chuchu. Na tua próxima ida ao Mercado do Norte. Todas
 me dizem que mereço depois que o de Issacsen's se foi pelo ralo.
 Rgistrdo? Pelo ardor! Vamos! Dá-me essa pata de urso, aviltado
 velhaco, só prum mi de minuto. Dola. Dá-me essa patadegruta, pra
 falar na langui das flores. Este é o jargão de Jorge. Mas menten-
 deste, não é? Sempre sei por teus brilhos e brechas. Teabaixa. Um
 pok mais. Assim. Tira a luva. Quente e peluda, altão, é tua mão.
 Aqui é onde tua pele pelada começa. Svave como um infans. Cer-
 ta vez cê me disse que cê ardeu no gelo. Noutrocasião que foi Qui-
 micalizado depois de biomorfado. Seja por isso que cuidas da cuia
 como se. E o povo pensa que te falta guindaste. A propósito. Fecha-
 rei os olhos. Pra não te ver. Ou somente verei um jovem em flor, um
 garoto na inocência, descamando um galho, uma camada ao lado
 de um parlheiro baio. A criança amada em quem depomos nossa
 esperança pra sempre. Algum mal macula todos. Na hora em que pe-
 netram no peso da carne. Vamos lavá-las. Assim. Nos poremos a an-
 dar antes que tinem os sinos nativos no timplo. Na igreja junto ao ce-
 mietéreo. Pax haja pros homens de bem. Ou os pássaros despertem
 com seu tristrão chianti. Vê, voam longe de cê, alto bem alto!

Coolumbas, dulce doce sorte arrulham pra tuu, Coole! Vê, são alvas como as flúminas neves. Por nós. Nas próximas eleições petripaulistanas serás eleito ou já sou tua eleita consorte. Nenhum homem de mulher nascido em Kinsella me reduzirá jamais. Um MacMeagarra, um Culega, um Muirriko ou MacFunesto cacarejante e cocorigente nas cercanias da residência dos Fiornidos na Gala do Trombeteiro tampouco! Isso seria como pôr o pó do chambre no toucador ou tomasear a Cabana do Pai nas barbas das Visceras do Rei. Nada de passos de lèguas, pé de pato. Vais escrachar meus antilopes pelos quais fiz poupança por muito tempo. Trata-se de Penisoldas. Ambos dos mais bons chuchus. A pau e corda chega a sete milhas de Nó, passo recibo. É pra lá de bom pra saúde matutina. Com Boaboa. Um rápido giro nos arredores. Como passeio na folga. O curateatimesmo andando é tão fácil. Isso me parece tão remoto, porém, séculos porém. Como se estivesses ausente há muito. Distâncias de dia, ânsias à noite, eu como tu nas trevas. Tu me dirás um dia se posso crer que é tudo. Sabes aonde te levo? Te lembrás? Quando eu corria corada a ramos e rosas. E tu tratavas de tocar-me da rede a bodoque. Nossos gritos. Eu poderia levar-te até lá e ainda estender-me na cama contigo. Poderíamos partir de trem a Dublin, ambos. Alma alguma senão nós. Tempo? Escorre-nos dos dedos. Pras vascas, pros ventos nos restam violentos. E restam as armas. Sullyganos oito, do bico ao biscoito. Ali babei com quarenta ladrões! Os moscarados pensaram em baldear-vos pra rua. Ou o Mestre dos Unicórnios Silvestres, o Capitão Bugre, procedente do Niilo, de rapapé à porta ao Venerável Chicote e ao Reverendo Revendo e à Sta. Pé-chato da Talagada, Balepançudo, com chatos chapéus chochos pra alambicar salves ao robosta, o Veado, Eviterno Carlinhos Harto. Nada de exagero em salamalesques ao sultão, bundamole, quando lhe alcançam o copo, nunca principia a encerrar. Mete esta sab em tua cachola e fixa-a lá no teu tímpano, carinha! Beldades não cedem e ricos não pagam. Se tu fosses libertado, eles te aclamariam aos gritos, Cefalópolis, Limenópolis, Quionópolis, Quatro Golpes, Flamengópolis Eonópolis até Vau de Finn perto de Delvin. Como se sentiriam obrigados a te abrigar à maneira dos jardins platônicos! Tudo isso porque,

perdida em suas reflexões, parecia-lhe ter percebido Ericorricorricorrer, conduzir três larápios cães de caça. Mas tu tes-capaste são e salvo. Basta de cornetear! E de gansices de mãe velha! Poderíamos fazer uma visita ao Velho Senhor, o que me dizes? Algo me impele a isso. Ele é bem divertido. Como o escore e o vigor que o precederam. Um velho e legítimo promentório. Suas portas estão sempre abertas. Para os festejos d'anova era. Bem parecida à tua. Você o invocou na última Páscoa de modo que deveria dar-nos chocklates e o mais. Te lembrarás de tirar o chapéu branco, ech? Quando viermos a sua presença. E dizer comelestá, istmojestade! Sacasa é dos Lordes. Me curvarei a seus pés com graças corteses. Se Mong Ting Nho não vem pra junto de ming, ming não vai pra jun to da Mong Tang Nha. A Cerimonialidade determina o lugar inferior a ser! Dizendo: O que tu tomas pra alookar aluce das cervilhas, peço? Ele poderia pôr-te em Armor de cavalheiro ou revestir-te, por pouco, com a capa de primeiro magossátrapa. Recorda Bontomanu vim vam vom Faminto. Haltaforma, Colar Edragonas, protobombástico. Serei tua auricularidade oftálmica. Mas vãoos vamos. Puras fantasias. Castelos no ar. Os motes do meu pão de cada dia estão cheios de tolaperícia. Basta é besta. É deixar ou pegar. Está lendo o labéu. Certamente saberás nossa via daí. Via de Flura. Pra onde careamos tantas parelhas que ensandesceram. Palmas! Dando ao pesadelo de Sua Exaltência a excelência de sua vida. Com suas decrepitudes. Hnmn hnmn! Trovoadas na rota rochosa. Podemos assentar-nos no outeiroso cimo, eu e tu, em calma inconsciência. Pra esquadrinhar o horizonte. Lá da Dromelândia. Foi lá que Évora me anunciou o que para mim seria melhor. Por mais que fosse. Quando a luna lamentutina lá se pôs e se foi. Sobre Glinaduna. Lonu nula. Nós mesmos, nós mesmos, sós. Na senda do salvoceano. E observa de que forma a letra faltosa a vir há de ser. Ruma à praia. Sou nestas preces de principescos sonhos. Eu rabisco e recorto conforme o lembrete da cartilha. Que traços e troços de nulo saber seleccionei pra mim mesma. Cada letra é dura mas a tua, certo, é de todas a eterna crux. Het a cerca, sin a paixão, tet a serpente, he si tências. Mas uma vez feito, distribuído e entregue, tatatá, tás no mapa. Baseado em traumscriito de Maston, Boss. Depois de rondar

este mundo dos velhos dias. Transportada num cofre, atarraxado e arrolhado. Na magismasgestática superfície. Numa bo, bo, botelha. Blob. Quando o mar me relegar, vocês, terras, poderão acolher-me. Houve um dia, então, por aí alhures, escrevi minhas esperanças e enterrei a página quando ouvi Tua voz, ruidoso credor, enlорdecedor como ninguém, e a deixei jazer até advir o Nadal. Só, contenta-me agora. Scut. Destróí e reconstróí nossa bancoferecida cabana e lá coabitaremos respeitosaente. O Togado, sire, pra Madame, eu. Com uma babelina, cilíndrica torre pra pipeta, foi espípear onde andavam as estrelas. Só pra ver se podia surpreender a fala entre Jove e seus pares. Sol ness a. Té o topo, bigmaster! Escala o cumel! Já não stás tão tonto. Todo esse teu grande complô, como foi pouco o que te rendeu! Humpty quando nos iças e Dumpty quando nos lixas. Mas sara, uma das minhas, trata dum cordeiro enredado nos espinhos, pompa de portriarca! Em límpida margem ergui meu lar. Parque e bar pra mim. Só te peço que não recomeces a proeza de asnáticos anos idos. Eu até aousaria adivinhar o nome da que te instruiu, Tufnut! Atrevida, aposta oposito. Pelo amor de sicofintas! Ante o universo despido. E o policial bebaca que esfrega o olho! Um belo dia, assassino de mulher, terás que tratar de redoformar-te. Beatinfante Martim! Suavemente assim. Estou extraordinariamente contente com a verdeveste que visto. Me chamarás sempre Livfesta, não é assim, meu adourado. Amavelhoso Velhofusco! Mas não deturbes meu perfume, minha annágua de colónia, com uma pitada de marasquino. Fm! Sou Fragrância Alpina Destrelas doces Destellas. Estou nas nasturinas de todos. Até nos loucos de Naso. Modorescondignus! Assim reza nosso urbelato. Grande saquador velhastuto! Se eu soubesse quem és! Quando esta harpa do ar disse que era o Capitão Finsen MacCoolmentos que sofria pressão pra repassar suas vestes, eu disse estás aí, aqui não há ninguém salvo eu. Mas por pouco pereço sob a pilha de provas. Como se meu tinir alasse tinidos nos meus ouvidos. É correto o que teu irmão de leite diz em Briópolis a todo o distrito que foste briorizado por Briostal porque teus pais costumavam emerdar-se nesse sítio podrido, perdendo pentacostes depois de esbanjarem na bebida os penhores? De qualquer forma, fizeste um belo papell! O único homem, ao que sei, que comeu lagoxta com caxca e tudo. E a noite

de Natal quando por duas vezes me tomaste por alguma Marianna Xerida e então teu primo irmão que assina o nome com X e o bardocarinha que eu encontrei em tua bolsa de bancário. Puracausa fanfarroneias que és rei de Esquilgisto. Com certeza produzes o mais real dos alarrufados. Eu te transmitirei toda sorte de coisas arranjadas, estranhas. Vou mostrar-te mui chãmente cada topolato por onde andamos. *Cadmilesfo-lbas, Bientvenida, Wellrom, Quid Superabit*, vilidades de validades. Troca os pratos pra próxima rodada de batatas! Esbanjamos ainda tá lá, o canhão estronda forte bem como os hábitos da Clave aturante, eloqüente garantia é nossa pompa paroquial. Mas terás que interrogar ao menos quatro já nomeados reclusos sempre em reservados de taverna, dizendo que são as melhores reliquias de Conal O' Daniel, autores de *Finglas depois do Dilúvia*. Isso será alguma real obra em andamento. Mas é por essa derrota que ele irromperá em algum porvir. Vou mostrar-te todos os paus e pedras rã gentes nos passos. Você sinalizará com o polegar erguido e mostrará os saltos dos selmões. Pra mim, isso se repete muitas vezes e és sempre o mesmo, bsta? Só turfe, fracote! Clangoroso turfe. Já esqueceste Batton Tarimba, fala, em Brim Burro, hein? Mnt? Porque deles são os cogumelos brotados durante a noite. Olha, acres de tetos e templos. De domos e damas, de fornos e fumos. E uma parte central pros jogos olimpicos. Um Estádio, Cooloosso! Relapso no passo despenca em colapso. Enquanto me livro de latas de lixo. Veja que achado! Inha de lentilha. Observa isso! O cara visado. Minhas ricas criancinhas, doçuras minhas, foram as pobrezinhas abandonadas por todo o vasto mundo? Isaac nu tom de nubelatas. Eblanamagna emerge marchetada do magma dublinado. Mas é sempre a mesma sitta. Foi tão longo o meu torpor. Como cê falou. Sono toma tempo. Se por um momento perco o alento, não digas nada, remebra! O que já foi pode ser que ainda será. Pois que sou em anos vividos, anosa em muito sofrer, meuquerido. Ocultar esta lágrima por cês, os partidos. Vem do pensar em todos. Os bravos que se doaram. As belas que os sepultaram. A todos os que tombaram. Liffeyda vou recomeçar. Num ne-ca de nada. Tua alegria quando eu te erguer da lage fria! Minha! E tu te sentirás bem! Sempre e sempre além. Primeiro rodamos devagurinho por aqui, depois tudo será melhor. Assim, de lado a lado, abram as portas da cidade nupcial, louvada gente da Lindurbe! Espero que todas as esferas

nestora nos contemplem. Vos sinto quem poderia como que suntu. Um abismos. Annamores adventem. Quero ali, reclinat me em ti, dia que al, estonteante marcante. Todas as damas adaman. Por vezes. Assim. Inquanto és adamant e vária. Vventt, vento vindo como de neubures! Como na noite de Apofanipse. Salta chispa trola pra dentro da boca, abôrda-me o arco de dardo! Lauto lordc das chibatas, como ele me bate nas faces! O mar, amar! Distante pende a ponte, tralha na ilha. Lá cê me teve. O' dia. Remembra! Foi lá, num momento, cê e eu, sôs? Eu, não mais que um botão, pingo no i. Elegante e galante, sempre, seguro de si, semelhava meu pai. A mais vistoso vagalhão largada no Beco da Sheckavulva. É o mais ameaçante espanto sempre empôs duma infanta circulante em torno da mesa de cear com uma garfada de unto. Mas príncipe dos pícaros. Scieoula! Quando ele me ergueu como atlas contra seu ganso e alumiu nossas candeias para entoarmos um dueto sobre a máquina de costura. Estou certa de que incendiou os olhos para intimidar-me com o brilho. Feitas as contas, ele me adorava. Quem há de procurar-me agora *Finn dam me Coiores* entre as lillydrópicas de Viklofraldas? Mas eu li numa Estoriasseriada que enquanto campânulas cantam amores perfeitos brotam. Outos haverá, mas nenhum igual para mim. No entanto, nada disso lhe foi ciente antes do nosso encontro, noite após noite. Também eu sentia ímpetos de partir. Apesar de tudo. Dia virá em que estarás diante de mim, radiante de risos em teu barco e vagalhões de ramos mavendo-se para me refrescar. Repousarei quieta como rata. Soará a hora em que te precipitarás sobre mim qual imensa sombra negra. Gélida rogarei pra fundir-me me ti. Pedirei três vezes. Fui então a pepita de todos Príncipesca infanta. E tu foste o pantomimado Vulquingue, corsário dos mames. A invasão de Indelândia. E, por Thoror, como o demonstravas! Pendiam-me lívidos os lábios de alegria e de temor. Quase como agora. Como? Como me dizias que me darias as chaves do coração. E estaríamos casados até que o delta da morte nos se pare. Pois que nos parta. O' minha! Só que agora cabe-me a mi de me dar. Como dub blin a si mesma se deu. Inn ós a linn ós. Será que é agora nnoss' último adeus? Illás! Oxalá eu tivesse melhores vistas para te contemplar à luz alvorecente da Bahia. Mas tu já não bates, meopulso, tu te abates de mim, bem o sinto. Ou isto é eu é? Estou confusa.

Illo minando-me estou me dilu indo. Sim, estás mudando, filhema-
 rido, posso sentir-te, para uma filhesposa dos montes outravez. Imla-
 maya. E ela está chegando. Nadando nos meus umidinteriores. Dia-
 bolando no meu séquito. Chispa, chia, lépida, álaçre, baterrebate
 sóla salta fidalga solerte d' algures. Saltarella vindo ao que é della.
 Lamento teu vetusteu a que me habituara. Agora vigora estaurora.
 Tentem não se apartar! Sejam felizes, amados! Mas ela te será doce
 como eu já fui doce quando desci do seio da mãe. Meu vasto leitoazul-
 celeste, o ar tão quieto, apenas uma nuvem. Em paz e silêncio. Eu po-
 dera ter permanecido lá pra sempre, mas. Posso enganar-me. Há'igo
 que nos falta. Primeiro sentimos. Então falimos. Chovela agora, se é
 isso que adora. Chovisco ou trombada, como lhe agrada. Chova, no
 entanto, visto que vinda é minh' hora. Dei meu recado enquanto me
 foi dado. Sempre pensando que, se parto, tudo se parte. Cuidados um
 cento e um trabalho, e há quem entenda? Um em cada milanos e uma
 noite? Toduma vida vivi entre eles, mas agora me são aversão. Adver-
 sas me são pículas ardentes malícias. Adversos, reles me são seus fér-
 vidos favores. E todos os rapineiros fluxos que jorram de suas almi-
 nhas. E todas as brechas broxas em suas arrogantes carcaças. Como
 tudo isso é mesquinho! E eu sem parar deixava-me fluir. Lilitiando
 o tempo todo. E eu julgava que eras todo resplendor na mais nobre
 das carruagens. E não és mais que matuto. E eu te tinha por eminente
 em tudo, na gleba e na glória. E não passas de um pônei. Meu lar!
 Minha gente não era tão indigente, o quanto na mente logro divisar.
 Ainda que como atrevidos, atrasados e tarados sejam tratados por
 bruxas do mar. No nada! Nem por todas as danças macabras em to-
 dos os tontos estrondos. Posso ver-me entre eles, allaniúvia pulchra-
 bella. Como foi fremosa e frenética Amázia, quando sinclinava ao
 meu outro seio! E como é soberba a altiva Niluna, a ponto de apanhar-
 me nos meus mais íntimos pelos. Pois são elas as procelas. Ho hang!
 Hang ho! E o choque dos nossos gritos até saltarmos para a liberdade.
 Aurivoles, dizem, nunca demos atenção a vossos nomes! Mas advirto
 todos os que aqui estão e tudo que me dá aversão. Loonaticamente
 em minha noolidade. Tor todas as suas faltas. Estou de partida. Que
 amargo fim! Sorrateiramente partirei antes que acordem. Não vão me
 ver. Nem saber. Nem recordar-me. E é velha e velha é triste e velha

é triste e exausta volto a ti, velhegélido pai, velhegélito indômito
 pai, meu velhegélido indômito, patético pai, até a mara vista da
 mera forma dele, as miolhas e miolhas dele, monotonando, me ressal-
 gam, me ressacam e me arremesso, meu ínico, em teus braços. Eis que
 seelevam! Salvem-me desses triveis tridentes! Dos más uno dos homo-
 mentos mais. Só. Avelaval. Minhas folhas derivam de mim. Todas.
 Só esta me resta. Paro e porto comigo. Pra remembrancha de. Lff! Suave
 esta manhã, tanto, a nossa. Sim. Leva-me contigo, papito, como quando
 quedos percorremos a feira dos brinquedos! Se eu o visse baixar sobre
 mim sob suas alvestendidas asas como que vindo de Arkângelos, penso
 que pensa findaria a seus pés, húmil, dúbil, débil, laudante. Sim, tá em
 tempo. Cá estamos. Início. Passamos pastagens, basculhem o bosque a.
 Vvóo! Gaivvota. Gaivvotas. Apelos do pai. Já vvou, pai. Eis o fim. Nós
 então. Finn, revém! Toma. Serenamente, remememora-me! Té que
 thausentes. Lps. As chaves a. Cás tens! A via a lenta a leve a leta a
 long a

PARIS,
 1922-1939.