

# Ler e lembrar em *Finnegans wake*

Luisa Freitas\*

**Resumo:** Neste artigo, ressaltam-se aspectos relacionados à temporalidade na obra final de James Joyce (1882-1941), *Finnegans wake* (1939). Obra famosamente circular em sua estrutura e permeada por repetições com variações, *Finnegans wake* expõe a fragilidade dos mecanismos de rememoração, exigindo de quem lê um intenso trabalho de atenção mnemônica ao mesmo tempo que tematiza e ressalta atividades de rememoração das próprias personagens. Observando trechos em que isso é particularmente cabal, especialmente nos livros I e III, discorreremos a respeito de a temporalidade narrativa refletir discussões extraliterárias a respeito do tempo como conceito relacionado à vida psíquica humana. A partir do aspecto central investigado neste estudo de *Finnegans Wake*, a rememoração, são pensadas diferentes relações entre passado e presente.

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

## Reading and remembering in *Finnegans wake*

**Abstract:** In this article, I highlight aspects related to temporality in James Joyce's *Finnegans wake* (1939). A work famously circular in its structure and permeated by repetitions with variations, *Finnegans wake* exposes the fragility of remembrance mechanisms, demanding from those who read it an intense effort of mnemonic attention while thematizing remembering as an activity in the narrative, concerning the characters themselves. Focusing on excerpts from books I and III, I discuss the fact that narrative temporality reflects extra-literary discussions about time as a concept related to human psychic life. The central aspect investigated in this study of *Finnegans Wake* is, therefore, remembrance, as well as how it relates past and present.

**Keywords:** *Finnegans wake*; time; memory.

## Introdução

**E**m *Finnegans wake* (1939), obra de James Joyce que mais resiste à categorização, personagens desdobram-se em nomes variados, atestando a multiplicidade de suas caracterizações e presenças narrativas. No caso de HCE, figura masculina central, longos trechos se dedicam a nos (re)apresentá-lo e descrevê-lo, com diferentes versões de sua biografia e acúmulo de menções a supostos antepassados. As mudanças de denominação — Harold ou

Humphrey Chimpenden Earwicker etc. — não correspondem a descrições fixas em alternância, confirmando que as instâncias narrativas permanecem instáveis. Parodia-se ímpeto arqueológico enquanto a voz narradora oscila entre discursos pretensamente acadêmicos e historiográficos.

Não apenas a caracterização das personagens é mutável e inexata, mas também a ação. Ressalte-se que mesmo o uso de termos como “personagem” e “ação” é duvidoso, pois falar dessas instâncias deve implicar, em *Finnegans wake*, profundas reservas. O que seriam fatos narrativos podem ser lidos como acontecimentos cujas versões produzem variações, isto é, que se disseminam na linguagem prescindindo de sequência narrativa. A distinção de Derek Attridge (2003) a respeito de narrativa e “narratividade” em *Finnegans wake* assim resume o impasse:

In *Finnegans wake* the connecting cord is gone. The broad scheme of day (perhaps), evening, night, and morning which structures the text is not a narrative scheme at all; it arouses no tension (we are not asking ‘Will night fall?’ ‘Will morning come?’), it hooks onto no pre-existing narrative formulae, it offers no enigma to be solved or human crisis to be resolved. (...) On the other hand, narrativity abounds in *Finnegans wake*; the book’s very texture is a tightly woven web of stories. (Attridge, 2003, p. 128-129) <sup>1</sup>

Embora *Finnegans wake* não constitua narrativa linear, é composto, no entanto, por inúmeras tentativas de narrar<sup>2</sup> e, mais precisamente, segundo Attridge, de narratividade, isto é, daquilo que caracteriza a qualidade do ato de narrar. Tal espessura se verifica nas camadas sobrepostas com trocadilhos, referências históricas, textos sagrados e rimas populares, mas também na repetição de nomes e temas.

Dentre os acontecimentos que se repetem em variação, a queda é exemplo basilar. O que poderia ser um fato narrativo pontual desdobra-se em variações livres de elo consecutivo. Quando a narração<sup>3</sup> se refere à queda de HCE, refere-se ao fato de que ele cometera suposto pecado ou crime — e a diferença entre os dois termos é parte essencial dessas questões. No

<sup>1</sup> “Em *Finnegans Wake*, o fio condutor desaparece. O amplo esquema do dia (talvez), anoitecer, madrugada e manhã que estrutura o texto não é um esquema narrativo de nenhum modo; não suscita qualquer tensão (não perguntamos ‘vai anoitecer?’ ‘vai amanhecer?’), não se liga a nenhuma fórmula narrativa pré-estabelecida, não oferece enigma a ser resolvido nem crise humana a ser estabelecida. (...) Por outro lado, de narratividade o *Finnegans wake* está repleto; a própria textura do livro é uma teia de histórias firmemente entrelaçadas” (tradução minha).

<sup>2</sup> O que chamo de “tentativas de narrar” Derek Attridge chama de encenação ou performance de narrativa (Attridge, 2003, p. 130). Opto pelo termo “tentativa” por implicar menos deliberação e a própria possibilidade de fracasso.

<sup>3</sup> Quanto ao meu uso desses termos, ressalte-se que “narração” refere-se ao narrar, diferente do substantivo “narrativa”, mais específico e aqui compreendido a partir da divisão de Derek Attridge (2003).

decorrer dos capítulos, sucedem-se testemunhos da(s) queda(s), mencionada já nas primeiras páginas. Polêmicas se intensificam, debates se potencializam.

Tal multiplicidade de perspectivas não ocorre em *Finnegans wake* apenas a respeito de HCE, uma vez que a configuração de relatos sobre o que acontece, aconteceu ou acontecerá é constantemente atravessada por intermediários. Quando se trata de HCE, porém, essas mudanças são cabais: em vez de efetivamente acompanharmos suas ações pela narrativa, recebemos inúmeras informações a seu respeito, tomando-o como matéria de escrutínio. Esses dados variam largamente de modalidade, da fofoca à historiografia acadêmica, ainda incluindo a considerável dimensão de paródia. Somente podemos conhecer esse protagonista sob a visão de quem (supostamente) o viu ou o conhece e repassou suas impressões a outrem, em misturas que acumulam camadas e resultam em pontos de vista exponencialmente mais distorcidos ou incongruentes.

O mecanismo de repetição é usado por Joyce em *Finnegans wake* em modo, portanto, particularmente potente: cada versão é diferente das outras todas e instaura um novo horizonte de (des)conhecimento. As repetições, assim, não adicionam nem confirmam, tampouco somente adaptam para recontar; ao contrário, põem elementos em questão. Agem no impossível de recontar um novo evento — um impossível que foi fixado desde a primeira página, com o termo *retaled*<sup>4</sup>, e é reiterado pelos capítulos seguintes. A tessitura de *Finnegans wake* pode ser compreendida, portanto, como um caso em que operações próprias de textos literários são levadas ao extremo, como também formulou Attridge (2003, p. 131).

Boa parte do ato de narrar é dedicado à reconstituição assíncrona de fatos já irrecuperáveis de todo, ao invés de uma narrativa síncrona de fatos desenrolando-se em imediaticidade. O texto de *Finnegans wake* se dedica a fazê-lo, no entanto, ao mesmo tempo que destaca o problema envolvido nessa atividade. Qualquer tentativa de narrar é fadada à indefinição desde o primeiro capítulo, como se observa no comentário parentético “There extend by now one thousand and one stories, all told, of the same” (FW, 5.28-29)<sup>5</sup>. A isso se soma o fato de que não há certeza quanto às fontes para as informações que se mesclam. Por

---

<sup>4</sup> A palavra *retaled* evoca *retold*, dito novamente; *tale*, narrativa, conto; *tailored*, costurada ou adaptada sob medida. O prefixo *re-* pode indicar repetição, mas a palavra toda soa, ainda, como *retailed*, isto é, vendido no varejo.

<sup>5</sup> Na tradução de Donaldo Scüler (2022): “(Temos porora somadas mil e umestórias, mui-recontadas, do mesmo.)”. Todas as traduções das notas de rodapé deste artigo provêm dessa mesma fonte. Não é necessário repetir a indicação de página, uma vez que se está usando o formato padronizado para *Finnegans wake* tanto em inglês quanto em português — i.e. (FW, página.linha).

vezes, indicam-se relatos de pessoas específicas, mas também se mencionam resquícios materiais de acontecimentos: “Finiche! Only a fadograph of a yestern scene” (FW, 7.15)<sup>6</sup>. A autorreferência textual, porém, não cumpre qualquer objetivo de prover uma organização geral às incontáveis vozes e fontes (Attridge, 2003, p. 140).

Parte considerável do capítulo 1 envolve um passeio a um museyroom, termo traduzido por Donaldo Schüler como “musauléu” (FW, 8.9). A mulher que nos guia por esse trajeto é, significativamente, uma das versões da protagonista feminina ALP — Kate. Uma mulher mais velha, Kate personifica dimensão feminina pública e trabalhadora, menos relacionada ao papel social materno e matriarcal que Anna Livia desempenha. Também é chamada de “mistress Kathe”, formulação que soa como *scathe* e assim remete ao perigo de ferir ou prejudicar. A mistura entre histórias é um risco, mas a possibilidade de se ter a pureza de uma perspectiva oficial é descartada a priori.

A sequência do museyroom com Kate lembra uma visita turística. Os objetos presentes nada têm de valor pessoal para o público, mas o fato de que estão sendo exibidos já lhes confere algum valor, ou nos induz a pensar assim. Passamos por uma sequência de orações coordenadas com a anáfora “This is the...”, sucessivamente apontando objetos históricos e restos de tempos passados. Kate é, nesse momento, guardiã desses restos. Sem ela, não temos acesso a eles. Ela aparece, portanto, como guardiã do próprio ato de rememorar, conduzindo-nos por entre ruínas que até então restavam em sigilo para a leitora.

Philip Kitcher (2007) considera exemplar toda a passagem do museyroom para compreender a técnica de conexão entre a multiplicidade de narrativas históricas e das de uma vida individual. Para Kitcher, o fato de que o texto nos expõe às diferentes exposições do museu é uma forma mais óbvia de preparar quem lê para as próximas conexões. Como Kitcher considera haver uma personagem que sonha o texto de *Finnegans wake*, ele também enxerga nessas projeções em larga escala reflexos de ansiedades desse sonhador.

Além do que Kitcher aponta sobre o trecho ser exemplar da conexão entre personagens e acontecimentos de tempos e espaços distintos, operação fundamental em todo o livro, o excerto do museyroom parece ser bom exemplo também de outra operação importante em *Finnegans wake*. Trata-se da maneira pela qual o texto se ironiza, ou demonstra ironicamente o seu mecanismo e as suas limitações como texto. O vocabulário dêitico do passeio nos expõe o problema óbvio: de que maneiras uma visita a um museu que só ocorre por meio de palavras

---

<sup>6</sup> “Finniche! Só uma fatuografia de uma cena heriada.”

escritas é diferente de uma visita real a um museu físico, fora da literatura? A preocupação não é extratextual; isso implica lembrar que o *Finnegans wake* é composto por narrativas fracassadas, combinações diversas de resquícios de memórias. O fracasso não é necessariamente negativo, mas essa visão provocar uma reflexão a respeito das possíveis maneiras de se lidar com aspectos inenarráveis quando tudo o que se tem é signo verbal e impulso de narratividade.

Após sequência aparentemente exaustiva — “Phew!” (FW, 10.24) —, o passeio pelo museyroom chega ao fim e Kate desaparece da narração. Não se estabelece figura uma que organize todos os resquícios do passado; não é Kate a centralizar essa tarefa. O percurso pelo museyroom é seguido por diversos outros momentos em que figuras femininas novamente surgem como guardiãs dos detritos e restos. Nenhuma figura centraliza poder organizacional sobre as operações de narratividade, embora Kate e ALP conectem-se mais diretamente a essas tentativas.

Pouco depois do museyroom, ALP aparece como uma figura ornitológica descrita com termos que variam entre “gnarlybird” (FW, 10.32) e “pelfalittlegnarlybird” (FW, 10.34)<sup>7</sup>. Assim como HCE, sabemos que também ALP se desdobra em sua versão mais velha (Kate) e sua versão mais nova (Issy) e, nesse momento, forma-se espécie de tríade de aves (que evoca as mesmas tríades humanas). Indica-se um movimento de migração: “The three of crows have flapped it southenly” (FW, 11.1)<sup>8</sup>, de modo que “southenly” soa como “suddenly” (repentinamente).

ALP está chegando no exato momento da narração: “Here, and it goes on to appear now, she comes, a peacefugle, a parody’s bird, a peri potmother (...) picking here, pecking there, pussypussy plunderpussy” (FW, 11.9)<sup>9</sup>. Como Kate, é responsável por investigar restos de outros tempos, e a voz narradora do trecho a seguir parece atribuir à ALP uma admirável postura de lealdade com HCE (“How bootiful and truetowife of her”) nesse papel:

How bootiful and truetowife of her, when strengly forebidden, to steal our historic presents from the past postpropheticals so as to will make us all lordy heirs and ladymaidesses of a pretty nice kettle of fruit. She is living in our midst of debt and laffing through all the plores for us (her birth is uncontrollable), with a naperon for her mask and her sabboes kickin arias (so sair! so solly!) if yous ask me and I

<sup>7</sup> Respectivamente, “avepiopio” e “aavepiopio” na tradução de Schüler.

<sup>8</sup> “Os três grous bateram asas pro sul, (...)”

<sup>9</sup> “Escuta, acontece quela vai aparecer agora, ela vem, apomba-da-paz, pomparaíso-paródia, a peri morsmateta (...), pica daqui pica dali salta saltita mais-que-bonita.”

saack you. (FW, 11.29-35)<sup>10</sup>

O termo “forebidden”, em vez de forbidden (proibido), tem grafia que acomoda o prefixo germânico presente desde o inglês antigo e médio, fore, que se refere, espacial ou cronologicamente, ao que vem antes. Fore|bidden teria, então, também outro sentido, referindo-se ao que é primordialmente (fore) lícitado, adquirido por oferta pública (bidden). “Strengly” une, no mínimo, strangely (estranhamente) e strongly (fortemente), reforçando a leitura da colocação strongly forbidden (terminantemente proibido) em oposição ao significado “estranhamente” distinto embutido na mesma expressão.

O que ALP faz de admirável, contudo, é também de causar estranheza: roubar (“to steal”) presentes históricos de pós-proféticas passadas. Mais uma vez, lidamos com ALP como guardiã da recuperação das memórias e resquícios do passado, mas aqui se enfatiza um tempo em que não há separação evidente entre o que é findo e o porvir. Considerando que sonhos se relacionam diretamente à memória, seria Finnegans wake, então, em vez de uma narrativa, um percorrer de memórias — ato sempre, em alguma medida, descontrolado, incontrolável, mas que se digladiava com o ímpeto historicista e do entendimento?

A relação entre o tempo e a memória — bem como o entendimento do que seja o tempo da memória, caso haja — não tem um histórico consensual. Se considerarmos os paradigmas cartesianos, a memória é uma operação psíquica de ligação entre conhecimentos passados e presentes, como menciona em suas *Meditações* (2008). Em *Regras para a direção do espírito*, a memória é descrita como faculdade independente dos sentidos, do entendimento e da imaginação (2021, p. 59). O movimento mental de apropriação de conhecimento é descrito pelo filósofo em uma temporalidade desarticulada, no qual o entendimento deve ser “ajudado” pelos outros três aspectos. A própria descontinuidade do tempo resulta em equívocos e lacunas da memória. Se Jean-Michel Rabaté (1991) indica que seria o nosso preenchimento de lacunas o próprio centro da narratividade (o que também vai ao encontro da ideia de texto onírico), estaríamos diante de um mecanismo similar ao do preenchimento de lacunas mnemônicas segundo a concepção cartesiana.

Narrativity corresponds to our irrepressible effort to bridge the gap between the smaller units which at first appear very promising but which generally frustrate

<sup>10</sup> “Que belo e quão próprio-à-mulher da parte dela, quando estritamente proibido, de subtrair nossos presentes históricos de passados pós-proféticos a modo de querer fazer-nos todos senhoriais herdayros e madamais herdeiras de um mui pingue rebanho de frutas. Ela livive entre nós em débitos e créditos por nuestros ploros todos para nós (o nascimento dela é incontrolável), com uma toalha por máscara e tacos tocam árias (tão sol! Tom sol solo!) se me preguntas, tens la respuesta.”

our expectations, and the overall sense of structure, a sense all the more pervasive as we realise that too many structures are superimposed on to a mosaic of discrete items, so that they tend to become all too rewarding for commentators, and, by their very proliferation, one with the 'matter' they were supposed to 'inform'. (Rabaté, 1991, p. 208)<sup>11</sup>

Apesar de separada da imaginação, a memória por si só não é aspecto confiável para o conhecimento. Tampouco seriam os sentidos, para Descartes, fonte suficiente. Considerando a divisão das quatro faculdades (imaginação, memória, sensação e entendimento), Descartes refuta, ainda, que o ato de rememorar possa ser comprovação da existência do sujeito, uma vez que “Só o entendimento é capaz de perceber a verdade” (Descartes, 2021, p. 59). Ainda mais complicado do que a memória seria o sonho, de modo que Descartes sublinha a importância de se constatar a vigília: “os sonhos nunca são conjugados pela memória com todas as restantes ações da vida, como sucede com o que ocorre a quem está acordado” (AT, VII, 89, 21-25).

Um sonho, portanto, seria sempre menos confiável, mesmo caso se desse a partir de elementos diretamente retidos na memória, anteriormente apreendidos de fatos observados. Ao escrever sua obra final com uma estética amplamente considerada eminentemente onírica, James Joyce confere ao texto de *Finnegans wake* uma atmosfera, de fato, duvidosa, na qual nem mesmo as personagens são estanques. É instável e mutante tudo aquilo a que o texto poderia remeter para nos prover um conjunto de percepções sensíveis — não apenas descritas de longe, mas tentando provocar no leitor ou, ao menos, fazê-lo recordar alguma sensação. Nesse processo de leitura, o texto não se basta para a provocação de tais efeitos. As consequências de uma leitura são também variáveis, dando-se com ativações de schemas e lembranças.

A certeza do cogito cartesiano é restrita ao momento em que sei e afirmo que penso ou duvido. Não se poderia dar à memória o papel de confirmar também esse sujeito e sua existência. A certeza precisa ser ratificada no instante; caso contrário, cessa. O tempo seria desprovido de latência. Por outro lado, essa desarticulação entre passado a ser recuperado e presente já não é a mesma em um entendimento pós-freudiano, segundo o qual a rememoração é operação fundamental da vida psíquica cuja matéria é diretamente caracterizada pelo presente, não por um passado recuperado. Rememorar não é apenas examinar um antiquário

---

<sup>11</sup> “Narratividade corresponde ao nosso esforço irreprimível de conectar as lacunas entre unidades menores que parecem, a princípio, muito promissoras, mas que geralmente frustram nossas expectativas, e a noção geral de estrutura, uma noção mais difundida à medida que percebemos que estruturas demais estão sobrepostas a um mosaico de itens distintos, de modo que tendem a se tornar demasiado recompensadoras para comentaristas e, por sua proliferação, tendem a se integrar ao ‘assunto’ que deveriam ‘informar’” (tradução minha).

ou passear por um museyroom, mas sim reinscrever continuamente um passado no presente, em um ato que efetivamente se atualiza.

A respeito das diversas maneiras como somos afetados e agimos a partir de nossas memórias, as repetições em *Finnegans wake* muito lembram a repetição de um neurótico: uma vez que a repetição indica que o neurótico não consegue se livrar de uma fixação mal resolvida do passado, sendo incapaz de rememorar e repetindo não intencionalmente na linguagem dos lapsos e dos atos falhos. Se tomarmos como exemplo o momento de HCE no parque: mesmo que volte à baila inúmeras vezes, parece que o acontecimento não poderá nunca ser acessado diretamente por nós, leitores, receptores da narrativa.

Se um fato registrado na memória é trazido de sobressalto, em ativação repentina, está ainda mais suscetível ainda a tais enganos, trazendo à tona dados inconscientes sem o filtro de uma narrativa intencional. O que nos faz desconfiar de que esse momento — que aparece como relativamente traumático? — é não apenas a nebulosidade com que é apresentado, mas também, portanto, o fato de o livro ser permeado de repetições. O sonho aparece como maneira de denominar a deformação de aspectos da realidade e a associação livre, como o encadeamento de um elemento sem ter relação semântica lógica aparente. Quando há rememoração em sonho, ou seja, quando determinado trauma “se repete” oniricamente, o acontecimento tem dupla temporalidade, sendo uma delas a que confere a ele “caráter eminentemente fantasmático”.

Caso vejamos *Finnegans wake* como amálgama de repetições oníricas, seria justamente uma narrativa constituída de acontecimentos fantasmáticos e, por isso mesmo, pouco confiáveis do ponto de vista da certeza dos fatos, personagens e dados das cenas em geral. Os traços mnésicos, nessa dimensão, são deformados, ainda que partam sempre de alguns elementos centrais que se mantêm (às vezes mais, às vezes menos, nem sempre exatamente os mesmos) e que, por isso, nos permite perceber que alguma repetição acontece.

Assim como não há presente puro, tampouco foi o passado completamente presente. A memória não é uma retenção objetiva e organizada de vivências e experiências, não se parece com um arquivo material; ela já nasce, em alguma medida, filtrada, distorcida, modificada — já nasce ficção. Isso não significa que é impressa como será lembrada sempre; ao contrário, ela pode ser e é sempre alterada mais uma vez, por ser moldada ou até algum ponto afetada, como citamos acima, por “exigências do presente”. A memória não existe, portanto, isoladamente, conservada em museu — motivo pelo qual não há um passado absoluto ou um “presente

passado” que se foi e se recupera. Motivo pelo qual, também, a visita ao museyroom seja tão pouco elucidativa.

Freud elaborou o funcionamento da memória de forma independente em relação à própria consciência, de modo que as duas instâncias psíquicas sejam mutuamente exclusivas. Ao descrever sua hipótese, ele descreve três instâncias, indicando ser esse o número mínimo de sua esquematização. A percepção recebe estímulos externos que são inscritos na memória e só depois organizados pela consciência (Freud, 1986, p. 208). Ocorre uma transcrição (Umschrift) dos traços mnésicos, ordenados e reordenados pela consciência de maneira sempre mutável. Esse caráter mutável, mexido sempre pela consciência e seu presente, é justamente o que possibilita o deslocamento e a condensação que ocorrem nos sonhos e a construção de novos sentidos a partir das percepções transformadas em memória fragmentada.

O que lembramos não são fatos completos, mas seus resquícios por um prisma de subjetividade; a cada lembrança, mais e mais alterações indistinguíveis podem ocorrer de formas que não são meramente acumulativas, mas inesperadamente variáveis. A constância é a instabilidade: o presente sempre alterando o passado. Em nossa consciência, os traços mnemônicos se imiscuem, jamais atingindo uma existência acabada e finalizada. Estão sempre abertos a rasuras como eternos esboços. O trabalho de luto, para Freud, também confirma essa abertura a rasuras, característica da memória humana, e que precisa de tempo para se desenvolver ressignificação.

A ampliação espectral do tempo também é perceptível nas atividades de leitura e escrita. Donald Schüler aproxima a personagem Isolda (tanto a de Tristão, quanto sua correspondente na filha de Anna Livia e Humphrey) ao isolamento de uma ilha e ao isolamento de quem escreve: “Escrever é travar uma guerra para unir o que irremediavelmente se rompeu. Além da espada, instrumento de guerra é a pena. Ato tardio (I so late)” (Schüler, 2004, p. 94). É ela, afinal, a única na família Porter que não tem um par opositor; Shem tem a Shaun, Anna tem a Humphrey, e vice-versa, enquanto Issy tem seu próprio reflexo como seu duplo. A pertinente comparação aponta para a profundidade dos termos wakianos e nos impõe, ainda, a questão da escrita como atividade individual e solitária — como a leitura.

A constante ativação da memória quando se executa o ato de escrita ou de leitura ocorre de maneira que a retenção de um passado se preste ao ato que se desenrola no presente, imiscuindo-se. Há, ao mesmo tempo, uma lacuna insuperável entre essas porções de atos no tempo, em suas porções mental (da memória) e corporal (do registro sobre um suporte). O

nome de Isolda no trecho comentado por Schüler, “I so late”, traz, como aponta o tradutor, a indicação do isolamento e do “ato tardio” que é a escrita. “Escrever é travar uma guerra para unir o que irremediavelmente se rompeu” descreve a tensão gerada pela lacuna temporal inevitável entre o que se rompeu do presente e que se pretende escrever. A indisponibilidade do fenômeno passado para os sentidos engrena a angústia do esforço em reunir fragmentos de uma lembrança que se enfraquece à medida que o tempo passa. Nenhuma memória tende a ficar mais vívida; sempre se tem uma corrida contra a flecha do tempo.

Se Joyce lança mão do universo onírico para criar amálgama de mitologias e trazer à luz a memória de toda a humanidade, do Éden a Dublin, é de se esperar que haja falhas de memória, lapsos, lembranças faltantes e lacunas diversas. O autor vai além da banalidade dessa constatação e faz das lacunas o próprio objeto semiótico de sua escrita (Rabaté, 1991, p. 204). Considerando que rememorar é operação determinada pelo presente, reforçando e modificando resquícios de passado, misturando lembranças e trocando nomes, a grande memória onipresente que Joyce forja em *Finnegans wake* se sujeita aos mesmos problemas — e essa sujeição, contaminando a forma do texto, torna-se seu tema.

No artigo “History’s Nightmare, Fiction’s Dream: Joyce and the Psychohistory of Ulysses”, Christine Froula evoca a famosa formulação de Stephen Dedalus, que descreve a história como um pesadelo do qual intenta acordar. “Falar da ficção de Joyce como um pesadelo-tornado-sonho é deslocar a atenção da história para a meta-história, dos fatos que o livro registra para o que sua forma faz desses fatos” (Froula, 1991, p. 857). A autora aponta para uma “economia de escrita de que o próprio Ulysses é tanto a teoria quanto a prática” (Froula, 1991, p. 857). O pesadelo da história do qual Stephen deseja acordar em Ulysses é levado a uma abrangência universal no onírico *Finnegans wake*. Como em sonhos, também na história os elementos se misturam, por não haver possibilidade de memória ideal.

Se a composição de *Finnegans wake* é fiel a algum conceito, poderíamos lembrar a escuridão da noite, momento em que as coisas não são tão claras (Campos, 2001, p. 196). O texto impor tamanho estranhamento também repele a possibilidade de domá-lo (e mesmo teorizá-lo) como texto literário no qual se encontrem estruturas gerais. Joyce trata como impossíveis, ao mesmo tempo, tanto o tempo quanto a escrita literária, ao colocar a estrutura do texto a serviço de uma radicalização da leitura.

*Finnegans wake* põe à prova as possibilidades de memorialização e historiografia, mas igualmente desestabiliza a pretensão dos fatos ficcionais aceitos pela suspensão da descrença

literária. Não diferenciarmos as vozes plenamente ao longo do livro nos impede de estabelecer linhas narrativas, sucessão de fatos, atos e conseqüências encadeadas sem possibilidades paralelas diversas. Se não diferenciarmos as vozes tem essa conseqüência direta, a próxima conseqüência inevitável é a de que não há fatos na narrativa. Se os fatos que podemos tentar traçar e identificar são todos colocados em dúvida no próprio texto, não podemos considerá-los fatos. O que é instaurado é muito mais um mecanismo inverso ao de suspension of belief: qualquer crença será castigada, qualquer ponto de estabilidade que possamos tentar encontrar é execrado no livro, às vezes até na mesma frase, ou na mesma página. Toda e qualquer suposta verdade se apresenta borrada e suspeita.

Além de dificultar uma possível visão dos fatos, também a constante mistura de vozes dificulta que se separem os relatos uns dos outros. Mais difícil ainda seria tentar definir em quem confiar, especialmente quanto a um reiterado tom de julgamento. Se já temos instabilidade desde a página um, seguimos a leitura, portanto, com cada vez menos certezas. Pouco a pouco, a cada nova perspectiva narrada que se soma à pilha de acusações diversas, menos se pode efetivamente saber. Chegamos a assistir, na terceira parte, ao desenrolar de um julgamento. Se julgamentos visam iluminar os detalhes de um crime e dos fatos a ele relacionados, essa possibilidade é sempre já posta em questão em *Finnegans wake*. Em meio às diversas tentativas de relato, informações vagas e contradições, nada resta além da impossibilidade de uma conclusão.

O capítulo 3 do livro I é particularmente composto por uma verborragia que não esclarece fatos, mesmo quando os detalha; pelo contrário, apenas se confirma a nossa ignorância. As tantas repetições podem dar a impressão de narrativa prolixa, mas é preciso ter em mente que, mais do que uma prolixidade linear, o capítulo inclui vozes diversas que se atravessam, por vezes se interrompem e certamente se contradizem. A dificuldade de separá-las só agrava nossa tentativa de compreensão. Ao contrário de um coro trágico grego, em *Finnegans wake* a multiplicidade de vozes carece de uníssono — e de consenso.

Esse terceiro capítulo liga-se ao anterior por começar com o mesmo tom narrativo paródico entre o acadêmico e o jornalístico, em que se daria uma tentativa de investigação séria a respeito de HCE. A voz narradora, porém, não é capaz de nos dar uma versão oficial dos fatos. Supostas testemunhas e mesmo não-testemunhas seguem relatando suas versões, muitas vezes de segunda ou terceira mão. Muitas dessas vozes conservam a aparência de fofoqueiros e moralistas. Se, de maneira geral, os relatos já não começam confiáveis, após interferências e

adaptações, terminam menos confiáveis ainda.

Em meio a tudo isso, HCE nem sempre está mudo. Em dado momento, chega a implorar atenção a suas palavras, mas é irremediavelmente interrompido no decorrer da narrativa. A falta de provas e de testemunhos confiáveis é entendida pelo narrador como um empecilho para estabelecer acusações justas. Apontam-se “des/anti/pseudofatos” que seriam, mesmo assim, “imprecisamente poucos demais”.

Thus the unfacts, did we possess them, are too imprecisely few to warrant our certitude, the evidencegivers by legpoll too untrustworthily irreperible where his adjudgers are seemingly freak threes but his judicandees plainly minus twos. Nevertheless Madam’s Toshiwus waxes largely more lifeliked (entrance, one kudos; exits, free) and our notional gullery is now completely complacent, an exegious monument, aerily perennious. (FW, 57;16-22)<sup>12</sup>

Os paradoxos dominam até mesmo a voz que seria, nessa intrincada polifonia, pretensamente neutra, constatando a carência de provas e os problemas dos testemunhos. Mesmo essa fala não é capaz de enunciar fatos, nem falar sobre fatos, nem citar fatos hipotéticos; enunciam-se desfatos, “unfacts”, e não há certeza de que os detemos (“did we possess them”). Se o verbo logo após fosse acompanhado pelo modal would, tratar-se-ia de uma hipótese: the unfacts, did we possess them, [they] would be too imprecisely few, em que a construção invertida did we possess them sugere algo equivalente a if we possessed them. O verbo to be é usado, porém, no presente simple (destaque meu e elipses indicadas entre colchetes): “are too imprecisely few to warrant our certitude, the evidencegivers by legpoll [are] too untrustworthily irreperible where his adjudgers are seemingly freak threes but his judicandees [are] plainly minus twos”.

A voz narradora se refere, portanto, a unfacts imprecisos e insuficientes (are too imprecisely few), de modo que nem de possuir esses desfatos se pode ter certeza. O texto assim reitera o quanto nenhuma das vozes detém certezas, nem mesmo sobre as incertezas, nem mesmo os que fornecem evidências (evidencegivers). O contrário de se ter certezas não é saber que se tem incertezas, mas nem isso poder afirmar. Impera não um ceticismo ou uma desconfiança — posições que ainda vislumbram uma compreensão possível —, mas a verdadeira indefinição, com um necessário agnosticismo radical.

<sup>12</sup> “Assim os não-fatos, se os possuíssemos, são assaz imprecisamente poucos para garantir nossa certitude, os perespétáculos de evidenciadores assaz indignos de confiança para reaparelhar nossa conformança em assunto apurentemente triportado mas as prejudicandas são mais ou minus dias. Contu do os bonecos de cera de Madame Doishows largadamente revivem vidavivida (entrada, um skudo; saída, livre) e nossa galoria nocional é agora completamente complacente, exige monumentum aereamente perene.”

Recomendam-se lugares para buscar algo de mais fidedigno (“largely more lifeliked”) e um monumento exegetico (“exegeous monument, aerily perennious”): o museu de cera Madam’s Toshiowus — to show us com a referência à (já famosa) escultora francesa Marie Tussaud — e “our notional gullery”, referência clara à National Gallery, mas acrescida das indispensáveis incertezas inerentes às palavras noção e ingenuidade (gullibility). Um museu de cera, que capta aparências de maneira estática e imutável, pareceria mais vivo do que qualquer fato real em que não discernimos quem é quem e, no breu, menos ainda o que estão fazendo. Um aviso está embutido: quem for ingênuo para acreditar que acredite. Uma leitora de literatura precisa ser sempre ingênua? Nem que seja para alcançar satisfatoriamente a famigerada suspensão da descrença ou suspension of disbelief?

É exigida, assim, certa postura para ler: deve-se estar ao mesmo tempo aberta para o que a ficção pretende estabelecer e também se permanece desconfiada do que se afirma no texto, diante da impossibilidade de sugar dele informações precisas. Se a leitura literária necessita da suspensão do descrédito para que as regras expressas no texto sejam aceitas, isto é, se é preciso que se faça uma leitura engajada nessa aceitação, Joyce nos impõe uma segunda exigência. Não prescinde da anterior; ao contrário, soma-se a ela: é a necessidade de que a leitora se permita não saber quais são as regras, não ter uma realidade ficcional clara e específica a apreender. A leitura precisa acontecer no ambiente instável das vozes dissonantes que competem o tempo todo, sem resolução, e das personagens mutantes. É necessário que se aceitem regras ficcionais ao mesmo tempo que se aceita a possibilidade de que mudem inadvertidamente, sejam quebradas e se contradigam.

As informações truncadas em que história e mitologia se misturam não são eventuais, mas o próprio corpus da obra. Tudo o que temos é informação truncada e passado irrecuperável. Ao invés do que almeja a pureza de veracidade e do que almejam textos religiosos, como o Gênesis bíblico, em que “havia uma voz definida, a do criador, garantia da objetividade do mundo” (Schüler, 2003, p. 61). No capítulo 3 do livro I, citado anteriormente, em vez de uma objetividade em definir nomes, locais, datas e dados para a genealogia da personagem em questão, concentram-se diferentes tempos no tempo de sua biografia — até mesmo o indefinível período de “paradisiaca paz pré-queda”, no qual, pela imortalidade, a existência seria atemporal. O narrador tenta, assim, sintetizar em um só indivíduo a passagem de uma espécie de Idade dos Deuses, tempo mítico de Vico, para a Idade dos Homens, histórica.

Em meio a essa narrativa pretensamente histórica, mas verdadeiramente difusa, o

narrador, ainda soando parcialmente jornalista, parcialmente historiador (e, em verdade, nenhuma das duas coisas) anuncia a mais autêntica versão, o Duflat — “the best authenticated version, the Duflat” (FW, 30.10), Talmud de trás para frente. Trata-se da melhor e “mais autêntica” por haver outras também autênticas, podemos supor. Não história oficial versus boatos, mas há possibilidades. Do mesmo modo como nessa página se deturpa o Gênesis, atribuindo trapaça a Enos, também se deturpa a coletânea judaica. A palavra talmude significa estudo; seu antônimo seria um desestudo? Um estudo subversivo?

“Do Genesis ao Talmud, ao Duflat, ao *Finnegans wake*, saltamos de texto a texto em gradativa perda da referencialidade. A prática discursiva constrói cadeias sígnicas em busca de sentido” (Schüler, 2003, p. 62). Se, quanto mais estamos na linguagem, mais distantes estaremos dos fatos ou supostos fatos, novos fatos são criados a cada interpretação dos anteriores. Ao aniquilar a operação narrativa de elencar fatos, Joyce destrói a narrativa como meio de representação e construção de história. Em vez de descartar a literatura em prosa, podemos ver o movimento oposto: expor o problema dessa capacidade de narrar é elevá-la a algo maior do que mera ferramenta de transmissão da realidade.

Em suas notas, Donald Schüler sugere que o recuo até Enos, e não até Eva e Adão, pode ser uma forma de sugerir que a camada mais remota está perdida (2003, p. 62). Gerações passadas são lembradas, mas as anteriores a elas caem em ostracismo inevitável. *Finnegans wake* estabelece e reitera a existência perene de dúvida, algo que a linguagem jamais resolve — ao contrário, acrescenta dimensões ao problema. O texto impõe que se duvide, por conseguinte, da mera possibilidade de que quaisquer escrituras digam ou apontem verdades, uma vez que não se pode alcançar nem recuperar o passado. Feito rastro, o passado se esfarela em marcas imateriais eminentemente subjetivas e suscetíveis, perenemente, à reelaboração.

Em *Finnegans wake*, é preciso descrever de todo relato, ainda que seja dito verificado ou mesmo sagrado, em especial se submetido a uma sequência narrativa de múltiplas fontes. Joyce propõe essa incerteza como uma inegociável condição de leitura. Similarmente, dentro e fora do âmbito dos mitos, qualquer intenção de se construir biografia e genealogia, bem como de quaisquer outros registros de história e de memória coletiva ou lembranças individuais, toda tentativa de lidar com fatos passados deve prever e incluir, já de partida, um futuro de inesgotáveis revisões. O que já passou não mudará; toda e qualquer narrativa a respeito do passado, porém, sim.

## REFERÊNCIAS

ATTRIDGE, Derek. **Joyce effects: on language, theory, and history**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

DESCARTES, René. “Regras para a direção do espírito.” In: **Revista de Estudos Universitários** - REU. Sorocaba, SP, v. 3, n. 3, 2021. Disponível em: <https://periodicos.uniso.br/reu/article/view/4557>. Acesso em: 28 dez. 2023.

FREUD, Sigmund. **A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess, 1887-1904**. Jeffrey Moussaieff Masson. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

FROULA, Christine. “History’s nightmare, fiction’s dream: Joyce and the Psychohistory of Ulysses.” In: **James Joyce Quarterly**, 28, 857-972.

JOYCE, James. **Finnegans wake/Finnicius revém**. Tradução de Donaldo Schüler. Ateliê Editorial, 2022.

JOYCE, James. **Finnegans wake**. London: Penguin Classics, 2000.

KITCHER, Philip. **Joyce’s kaleidoscope**. London: Oxford University Press, 2007.

MCHUGH, Roland. **Annotations to Finnegans wake**. 4th edition. Maryland: Johns Hopkins University Press, 2016.

RABATÉ, Jean-Michel. **Joyce upon the void: The genesis of doubt**. London: Palgrave Macmillan, 1991.

SCHÜLER, Donaldo. **Finnegans wake/Finnicius revém vol. I** [Notas de leitura]. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

\***Luisa Freitas** é pesquisadora e professora de línguas e literatura. Doutorado (2019) e mestrado (2014) pela Universidade de Brasília (UnB), com pesquisa financiada por bolsa Capes e bolsa do Fundo de Apoio à Pesquisa do DF. Em 2017, foi visiting assistant in research em Yale University, EUA, com bolsa Capes do Programa de doutorado-sanduíche no exterior (PDSE). Experiência docente na educação básica, em cursos livres e no ensino superior, atuando em projetos de pesquisa e extensão. Experiência profissional em tradução e revisão de textos, bem como em consultoria para a elaboração e revisão de material instrucional, avaliativo e didático de língua inglesa e ensino bilíngue. Atualmente, além de professora em cursos livres, atua em projeto com a Secretaria Municipal de Educação do Estado de São Paulo (SME-SP) e o Cebraspe, ajuizando a qualidade e revisando tecnicamente itens avaliativos de língua inglesa nos âmbitos de Ensino Fundamental e Médio e Educação de Jovens e Adultos.