

## A VIDA E A OBRA DE JAMES JOYCE

PAULO VIZIOLI \*

"O artista, como o deus da criação, permanece dentro, ou atrás, ou além, ou acima de sua obra, invisível, refinado até deixar de existir, indiferente, a aparar as unhas." Essas palavras, proferidas pelo protagonista de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, que parcialmente encarna o autor, têm servido às vezes para reforçar a crença na impessoalidade de James Joyce. De uns tempos para cá, entretanto, principalmente a partir da monumental biografia de Richard Ellman, verificou-se que, na verdade, poucos homens de letras se serviram tanto quanto ele de sua própria experiência de vida, desde os grandes eventos e os traumas que o marcaram até os pequenos incidentes e as lembranças íntimas. Em vista disso, não creio ser fora de propósito iniciar estas breves considerações, em torno de sua obra literária, recordando alguns fatos fundamentais de sua existência e alguns aspectos do meio ambiente em que se desenvolveu.

James Augustine Joyce nasceu em Dublin, capital da Irlanda, no dia 2 de fevereiro de 1882. Era o mais velho dos dez filhos de John Stanislaus Joyce, funcionário da Colatoria, e de sua esposa Mary Jane, católica fervorosa, que, desde cedo, procurou educá-lo dentro dos princípios de sua fé. Foi graças a sua influência que o pequeno James foi matriculado, primeiro, no Clongowes Wood College e, mais tarde, no Belvedere College, ambas escolas mantidas pelos padres jesuítas em Dublin. Concluídos esses cursos, o jovem Joyce, após contemplar a possibilidade de uma carreira eclesiástica, ingressou no University College, onde em 1902 se formou em Línguas Modernas. Seu próximo passo foi deslocar-se para a capital francesa, a fim de estudar medicina; mas teve de retornar a Dublin um ano depois, devido à doença da mãe, que logo em seguida faleceu.

---

\*Paulo Vizioli, is Professor in the Departamento de Letras Modernas at U.S.P.

A essa altura, Joyce já se dedicava às atividades literárias, produzindo os primeiros poemas e contos. Outra de suas paixões era a música, tanto assim que, com a sua sensibilidade para os sons (perceptível, aliás, em todos os seus escritos) e com sua magnífica voz de tenor, ele chegou a ganhar uma medalha no concurso nacional de canto. Uma terceira grande paixão se tornou para ele, nessa época, uma garota simples de Galway, chamada Nora Barnacle, com quem teve o primeiro encontro íntimo no dia 16 de junho de 1904 (o dia em que se desenrola toda a ação de *Ulysses*) e com quem passou a conviver.

O jovem autor, contudo, não estava feliz na terra natal. Deixou-se ficar por lá ainda durante algum tempo; mas, em outubro do mesmo ano de 1904, mudou-se com Nora para as margens do Adriático. Instalado inicialmente em Pola e depois em Trieste, onde sobreviveu lecionando línguas na escola Berlitz e onde viu nascer o seu casal de filhos, Giorgio e Lucia, ele estabeleceu contatos profícuos com o escritor Italo Svevo e outros, que muito contribuíram para que aprofundasse os seus conhecimentos de psicologia. Joyce, que só voltou a Dublin duas ou três vezes, para visitas muito rápidas, optou assim por um exílio voluntário, que deveria estender-se pelo resto da vida.

O que teria levado o escritor a exilar-se para sempre da pátria? Teria sido o desprezo? Talvez. Mas, nesse caso, por que motivo, depois dessa nítida rejeição, ele não escreveu sobre outro lugar que não o seu país? Por que não pôde esquecê-lo?

Essa relação de ódio e amor, essencial para a compreensão da vida e da obra de Joyce, tem suas raízes na própria história da Irlanda, dominada e explorada pela Inglaterra durante séculos, e durante séculos a lutar pela independência.

O sentimento nacional, que produziu tantos mártires políticos, também deixou reflexos na literatura, sobretudo na passagem do século XIX para o atual, estimulando a adoção da antiga língua gaélica, o uso de formas poéticas populares locais (como a "tríada"), a recriação das lendas célticas e o espírito messiânico. Os escritores nacionalistas, como Lady Gregory, George Russel (AE) e mesmo W. B. Yeats em sua juventude, consci-

ente ou inconscientemente, procuravam contrapor à Inglaterra industrializada e comercialista, encarnação do presente, do coletivismo e do racionalismo árido, a imagem ideal de uma Irlanda agrícola e espiritualizada, que representava a beleza do passado, do individualismo e da imaginação. Joyce, como eles, também amava a terra natal; mas não podia aceitar com a mesma facilidade a sua idealização. Por trás desse romantismo, ele percebia a estreiteza mental e a hipocrisia de muitos de seus compatriotas — responsáveis, por exemplo, pela queda e pelo trágico fim do grande líder político Charles Stewart Parnell, que tanto batalhara pela autonomia do país. Por isso, como escreveu Herbert Howarth, em *The Irish Writers: 1880-1940* (1958), os seus patrícios "falavam da castidade irlandesa, enquanto ele via o camponês da Irlanda como 'le grand masturbateur'; eles falavam da importância do gaélico, que para ele era um rude instrumento; eles atacavam o materialismo da Inglaterra comercialista, enquanto ele argüía que o lavrador irlandês tinha a mesma capacidade que o de Yorkshire" (p.251). A esses defeitos do caráter nacional e ao provincianismo cultural da nação, Joyce em grande parte os atribuía à influência da Igreja Católica, à qual os irlandeses se apegavam (e muitos ainda se apegam) como emblema de identidade. Seu "alter-ego", Stephen Dedalus, chegou mesmo, em *Ulysses*, a declarar-se o servo de dois amos, um inglês e um italiano, ou seja, "o Estado imperial britânico... e a Santa Igreja Católica Apostólica Romana". O escritor sentia a necessidade de libertar-se desses grilhões para que não fosse absorvido pelo sentimento de frustração, pela falta de propósitos, pelo isolamento, enfim, pela "paralisia", que notava na pátria irlandesa. Daí a sua decisão de abandoná-la. Ao fazê-lo, porém, tornou-se o protótipo do artista moderno, marginalizado por sua sociedade. Mais que isso, transformou-se no símbolo do homem contemporâneo, exilado no próprio lar, o lar usurpado pelo materialismo que destruiu o sentido da vida.

Dessa maneira, Joyce partiu do particular, representado pela situação irlandesa e pelo processo de sua desvinculação da mesma para atingir o universal, focalizando a crise que se abateu sobre a arte e sobre a humanidade no século em que vivemos. Essa temã-

tica profunda e complexa encontrou sua primeira grande manifestação em *Ulysses*. Até chegar a esse ponto, contudo, o escritor teve de passar por várias etapas, num processo de desenvolvimento mais ou menos lento e prolongado.

A primeira descoberta importante que Joyce fez em sua evolução foi que seu talento era mais adequado à prosa que à poesia. Inicialmente, julgava-se destinado ao verso, gênero no qual envidou os primeiros esforços, que redundaram no volume *Chamber Music* (Música de Câmara), publicado em 1907. Percebe-se nesse trabalho, a começar pelo próprio título, que o escritor ideava a poesia em estreita ligação com a música (sendo, portanto, a expressão "música de câmara" a descrição justa daquela modalidade poética mais intimista, que é a lírica). Ao mesmo tempo, Joyce exigia do poeta o mais rigoroso "distanciamento estético", isto é, a maior objetividade possível. Consequentemente, os poemas de *Chamber Music*, inspirados nos líricos do século XVI e nas árias de John Dowland, se distinguem pela musicalidade e pela perfeição formal, mas são impessoais ao extremo. Mesmo os versos menos frios e indiretos de *Pomes Penyesach*, produzido bem mais tarde, em 1927, não satisfazem plenamente. Por isso, muitos críticos, excetuando o "Ecce Puer" e algumas obras satíricas (como "Gas for a Burner"), consideram a sua poesia, de modo geral, simplesmente "anêmica". Também Joyce não estava satisfeito com esse meio de comunicação, que, tal como ele o concebia, não lhe permitia extravasar todos os sentimentos e angústias. Para isso, precisava de um gênero "menos nobre". Precisava da prosa. E para ela se voltou, tornando-se em prosa o grande poeta que em verso não conseguia ser.

Entretanto, a tentativa inicial nesse novo meio, um romance autobiográfico intitulado *Stephen Hero* (Stephen Herói), foi um fracasso. O literato, livre das injunções do "distanciamento estético" e voltado inteiramente para si mesmo, sentiu-se naufragar nos pormenores de sua vida familiar e escolar, não logrando erigir, com o vasto material que reunira, o monumento artístico que os seus critérios exigentes reclamavam. Por isso, Joyce acabou por rejeitar a obra, de que só restou um longo fragmento, publicado postumamente em 1944. Ele passara de um

excesso de impessoalidade para o egocentrismo extremo. Agora, precisava de um tema que lhe permitisse restabelecer o equilíbrio. Em consequência, desviou a atenção de si mesmo, visto romanticamente como o artista que se rebelava contra a sociedade e focalizou-a clinicamente sobre a sociedade contra a qual se rebelava.

O resultado foram os magníficos contos de **Dubliners** (Dublinenses). As quinze histórias desse livro, quase desprovidas de enredo, mas com excelentes exemplos de caracterização, revelam claramente as influências de Maupassant e de Tchekhov, quer no cuidado com a forma e na procura da palavra justa, quer na atitude objetiva do autor, que, com a máxima economia, consegue criar, através de alguns poucos pormenores significativos, toda uma sufocante atmosfera de frustração. E "frustração" é a palavra-chave para a apreensão da obra. Suas personagens, baseadas no próprio Joyce ou em pessoas que conhecera, abrangem quase todas as idades, desde as crianças dos primeiros contos (como o menino de "Araby") e os jovens (a mocinha de "Eveline") até os adultos mais maduros (a solteirona de "Clay" e os homens de "Ivy Day in the Committee Room"). Todas elas, porém, são indivíduos, de uma forma ou de outra, fracassados. E a causa de sua infelicidade é sempre a mesma, pois todas são vítimas de uma sociedade provinciana e hipócrita, que torna as suas vidas estereis e sem propósitos. No fundo, Joyce, através dessa obra, tenta explicar os motivos por que renunciou à terra natal, embora ainda se sentisse atraído por ela e demonstrasse simpatia pelos seus compatriotas. Como lembra Harry Levin, na sua apresentação do volume em **The Essential James Joyce** (Penguin Books, 1963, pág. 354), o desventurado protagonista da última e da melhor história da coletânea, intitulada "The Dead", é o que o próprio escritor se tornaria, se tivesse permanecido na Irlanda.

Concluído em 1905, **Dubliners**, devido aos obstáculos levantados pelos editores, que relutavam em imprimir uma obra tão desfavorável à imagem do país, somente pôde ser publicado em 1914. Por essa época, Joyce já havia terminado outro livro, o romance semi-autobiográfico **A Portrait of the Artist as a Young Man** (Retrato do Artista Quando Jovem), no qual retomava o tema

de **Stephen Hero**, mas uma vez enfocando a si mesmo como o artista rebelde marginalizado pela sociedade irlandesa. Agora, contudo, Joyce não procurou justificar o protagonista, mostrando-o como uma espécie de herói; pelo contrário, retratou-o com imparcialidade, sem se identificar de todo com ele (aliás, a ressalva "quando jovem", que aparece no título, já prenuncia essa nova atitude). Além disso, esta segunda versão é muito mais equilibrada e sucinta, restringindo-se praticamente às ações e aos pensamentos da personagem central e eliminando figuras e episódios secundários. Não é à toa que o fragmento existente de **Stephen Hero** é cinco vezes mais longo que a secção correspondente de **A Portrait of the Artist**.

Este livro é típico exemplo daquilo que os alemães chamam de "Entwicklungsroman", ou seja, "romance de desenvolvimento". De fato, descreve todo o processo de formação e amadurecimento do artista, representado pelo jovem Stephen Dedalus, cujo próprio nome é simbólico, recordando Santo Estêvão, o primeiro mártir, e Dédalo, o arquiteto que fabricou asas para, com elas, escapar de suas prisões na terra pelos caminhos do céu. Desde pequeno, Stephen sentia o fascínio do mundo das sensações e das palavras. Como assinala Hugh Kenner (em Sean Givens, **James Joyce: Two Decades of Criticism**, 1948), logo na primeira página do livro, significativamente, os cinco sentidos são evocados. O menino sensível, porém, foi pouco a pouco descobrindo que existe um abismo a separar a realidade dos ideais que lhe haviam inculcado. Tanto na escola quanto no lar, percebia muitas vezes a injustiça e a violência, notando que provinham amiúde da situação política e religiosa do país. Em vista disso, foi paulatinamente se isolando de todos, afastando-se da família, da igreja e da sociedade. Sua primeira experiência sexual, entretanto, em vez de proporcionar-lhe a libertação completa, despertou nele a sensação de culpa, o remorso e o conflito interior, retratados pormenorizadamente no terceiro capítulo. O episódio mostra o quanto Stephen ainda se prendia aos princípios morais e religiosos em que fora educado, por amor aos quais, em seguida, pensou em tornar-se padre. Mas suas dúvidas não duraram muito, e ele viu que seria, de fato, um sacerdote, mas não da religião, e sim

da arte. Essa percepção é acompanhada por empolgante visão da beleza profana. O quinto e último capítulo, que engloba o mesmo material contido no fragmento de **Stephen Hero**, focaliza, entre outras coisas, a poética do jovem escritor, centrada nos princípios estéticos de Santo Tomás de Aquino. É aí que encontramos a célebre teoria, segundo a qual a literatura deve ser constituída por "épifanias", momentos de revelação, "em que a qualidade suprema do belo, a radiação clara da imagem estética, é apreendida de modo luminoso pela mente, imobilizada por sua integridade e fascinada por sua harmonia". A essa altura, o artista objetivo — com seu interesse pela política, pela religião e pela filosofia, mas afastado da família, da Igreja e do país por seu demoníaco espírito de negação — estava pronto para, através do idioma, transpor o abismo entre a realidade e o ideal e "forjar a consciência da raça". No final, Joyce deixa Stephen falar por si, como que a desvincular-se do protagonista. Este torna-se cada vez mais intolerante e vulnerável, até chegar ao ostracismo quase total em que o vemos em *Ulysses*, onde sua história continua. Mas, nesse livro, como dissemos, o problema do isolamento e da falta de comunicação não se prende exclusivamente ao artista: estende-se a toda a humanidade, tema muito mais amplo, que exigiu do autor a mobilização de todos os seus recursos técnicos.

Antes, porém, de entregar-se à gigantesca tarefa, Joyce, influenciado por Ibsen, a quem muito admirava, produziu *Exiles* (*Exilados*), peça teatral relativamente fraca, onde revela o seu temor constante da traição conjugal e novamente aborda a questão do "degrado espiritual". Essa obra, no dizer de John Gross em seu livro *Joyce* (Fontana/Collins, 1971, p.45), foi apenas "un recuo pour mieux sauter".

Os anos em que o escritor esteve às voltas com a elaboração de *Ulysses* (1914-1921) correspondem a um período bastante agitado em sua vida. Tendo deixado Trieste por cauda da Primeira Guerra Mundial, Joyce transferiu-se com a família para Zurique, na Suíça. Nessa cidade, tomou-se de amores por uma jovem chamada Martha Fleischmann, provavelmente o modelo de Martha Clifford, o alvo da paixão secreta de Leopold Bloom, a personagem principal de *Ulysses*. Mas o desvario não durou muito. Também se envolveu

em disputa judiciária com certo Henry Carr, tudo por causa do preço de um par de calças que este usara na representação teatral de *The Importance of Being Earnest*, de Oscar Wilde, a cargo da companhia de amadores de que Joyce era empresário (esse episódio ridículo foi recentemente explorado por Tom Stoppard na peça *Travesties*, em que, além do autor irlandês, estão presentes Tristan Tzara e Lenin, também expatriados em Zurique na mesma época). Com o fim da guerra, Joyce voltou para Trieste; mas, logo a seguir, em 1920, se mudou para Paris, por insistência de Ezra Pound. A propósito, foi graças aos auxílios financeiros obtidos por este seu amigo e por Yeats — bem como as doações de uma admiradora anônima — que ele pôde conhecer, nesse período, situação econômica mais desafogada e dedicar-se com maior afincamento à redação de seu grande livro.

*Ulysses*, cujos primeiros excertos já haviam aparecido em várias revistas literárias, começou a ser editado na íntegra, em capítulos, pelo periódico *Little Review*. Essa publicação, porém, teve de ser interrompida, em face das violentíssimas acusações de imoralidade que sofreu. James Joyce e seus amigos travaram então uma árdua e longa batalha contra a censura, na Europa e nos Estados Unidos. Nessa luta, a primeira vitória, parcial, foi a edição particular do livro preparada por Sylvia Beach, em 1922; mas a vitória final, representada pelo veredicto do juiz Woolsey, que removeu da obra a pecha de pornográfica, só se verificou na década de 30. As acusações de obscenidade certamente contribuíram para a divulgação do texto, mas nada fizeram para que fosse compreendido e avaliado com justiça. Afinal, o que é o *Ulysses* de Joyce? O que procura transmitir?

É difícil descrever obra tão complexa e com tantas camadas de sentido. Se observarmos apenas a superfície do romance, poderemos dizer que ele retrata minuciosamente a vida de três pessoas em Dublin, no decorrer de um único dia. Essas três pessoas são: 1) Leopold Bloom, um corretor de anúncios de meia-idade, com bons sentimentos, cuja mente é um amontoado de "slogans" comerciais, meias-verdades científicas, planos de melhoria econômica, platitudes, desejos lascivos ("l'homme moyen sensuel") e esperanças defraudadas; 2) Stephen Dedalus, o jovem artista que, tendo

renunciado ao catolicismo e ao sentimento patriótico, se tornou um cético, perdido entre conceitos escolásticos, memórias poéticas e dúvidas cruciantes; e 3) Molly Bloom, a esposa infiel de Leopold, com sua aceitação terrena e pagã da vida em toda a sua vulgaridade sensual. A ação do romance é quase tão estática quanto às dos contos de *Dubliners*, livro que originariamente, em sua forma embrionária, deveria integrar: resume-se à traição rotineira de Molly, aos deslocamentos de Stephen e às suas incertezas, e, principalmente, às atividades prosaicas de sr. Bloom, que passa o dia a perambular pela cidade, indo ao banho público, a um enterro, à redação do jornal, à biblioteca pública e à maternidade. Neste último local, encontra-se com Stephen, vê nele alguém que poderia ser seu filho, acompanha-o a um bordel, a fim de protegê-lo, ampara-o e leva-o depois para sua casa. Lá, tarde da noite, os dois conversam longamente e, em seguida, se separam. Nada acontece de extraordinário.

Sob essa superfície, entretanto, o livro tem outros níveis. Na opinião de Richard Kain, em sua obra *Fabulous Voyager* (Chicago, 1947, p.37), no total esses níveis seriam pelo menos quatro: o clássico (homérico), o medieval (simbólico), o naturalista (tempo e lugar) e o poético (tonal).

O nível "clássico", justificado pela teoria dos arquétipos de Jung e pela idéia da metempsicose, é o das correspondências com a *Odisséia* de Homero, uma vez que Bloom, Molly e Stephen são, respectivamente, as encarnações modernas de Ulisses, Penélope e Telêmaco, enquanto outras personagens (como Buck Mulligan e Blazes Boylan) representam os usurpadores em Ítaca. A três seções do romance, por outro lado, se relacionam com as três partes do poema homérico, ou seja, a *Telemaquia*, as *Viagens de Ulisses* e o *Nostos* (ou *Retorno ao Lar*). Finalmente, cada capítulo reproduz um episódio importante da *Odisséia*, em hilariante seqüência de paródias.

O nível que Kain, talvez inadequadamente, denomina "medieval", por sua vez, engloba o anterior, porque a história de *Odiseu* não é apenas elemento estrutural ou irônico: possui igualmente valor simbólico, introduzindo os temas do pai exilado em busca do lar, da mãe usurpada insatisfeita e do filho desam-

parado à procura do pai. E esse paralelismo, existente entre Bloom, Molly e Stephen e as personagens homéricas, é reforçado por outros, como os de Deus Pai, Maria e Cristo (e também Satã): Hamlet Pai, a Rainha Gertrude e o Príncipe Hamlet; e Shakespeare, Anne Hathaway e Hamnet (na versão pessoal que, no capítulo 9, Stephen nos oferece da vida do grande poeta). Esses símbolos principais, enfim, são acompanhados por uma multidão de motivos secundários, como o "mar", a "pantera", o "ônfalos", a "torre", o "corpo-de-cão", a "paralaxe", o "selo de Salomão", o "afogado", e inúmeros outros.

A análise psicológica profunda, o realismo de lugar e de tempo por outro lado, explicam a relevância dada ao nível "naturalista". De fato, o livro nos apresenta uma verdadeira geografia de Dublin, e cerca de trinta personagens menores constam realmente da lista dos habitantes da cidade na época. Além disso os espetáculos teatrais em cartaz, a corrida de cavalos vencida por "Throwaway", os acontecimentos da guerra russo-japonesa, o desastre do navio "Slocum" — esses e outros fatos, mencionados no romance, se encontram todos nos jornais do dia 16 de junho de 1904. Estranhamente, essa obra simbólica é também fruto do mais típico naturalismo.

Por fim, o nível "poético" (ainda na terminologia de Kain) se encontra na enorme variedade de estilos de Ulysses. Com o propósito de adaptar o tom ao assunto, Joyce se serviu dos mais diversos estilos nos diferentes capítulos: em alguns, é simplesmente "narrativo" (mas em três modalidades, "jovem", "adulto" e "idoso"); em outros, é "impressionista" (como no que apresenta a "corrente da consciência" de Molly), ou "expressionista" (o episódio de Circe). Na maioria deles, porém, o autor utiliza a "paródia", criando efeitos retóricos, bombásticos (gigantismo, tumescência e detumescência) e uma infinidade de outros. No capítulo "Ítaca", conhecido como o "patinho feio" de Ulysses, chegou ao ponto de imitar secamente o catecismo.

É claro que não se pode restringir com facilidade uma obra com tais características. Muitos têm sido os enfoques críticos, e a cada qual praticamente corresponde uma exegese diferente. A partir da análise pioneira de Stuart Gilbert, em James Joyce's

*Ulysses* (1930), buscou-se, antes de mais nada, pesquisar as fontes e desvendar as implicações simbólicas (enquadra-se nessa linha o excelente *The Classical Temper*, 1961, de S.L. Goldberg). Mais tarde, contrapõe-se a tal atitude o ponto de vista de que o livro seria melhor apreciado se lido como romance comum. No fundo, ambas as "leituras" são insatisfatórias, porque parciais. E parciais e insatisfatórias são as interpretações de alguns dos maiores estudiosos da obra, como Tindall, Ellman e Empson. Em *James Joyce: His Way of Interpreting the Modern World* (1950), William York Tindall, partindo da identificação de Bloom com Odisseu e da resposta deste ao gigante Polifemo ("Meu nome é Ninguém"), acredita que, nessa obra, ao descobrir que Bloom é "ninguém", o artista, na pessoa de Stephen, simplesmente descobre a Humanidade. Já para Richard Ellman, que no seu *James Joyce* (1959) examina a psicologia das personagens, o tema fundamental é que a bondade ocasional pode melhorar a situação humana. William Empson, por sua vez, no artigo "The Theme of *Ulysses*" (*Kenyon Review*, 1956), conclui que Joyce escreveu o livro como justificativa para um encontro que teve com uma mulher casada. As duas primeiras interpretações propõem temas muito modesto para trabalho tão gigantesco; a terceira arbitrariamente completa o romance com a própria vida do autor.

Uma das "leituras" mais interessantes, a meu ver, é a de Cleanth Brooks. Em *A Shaping Joy* (1971) e em outras obras suas, Brooks, sem esquecer o tema nacional irlandês (o judeu Bloom é o moderno Ulisses porque exilado em sua própria terra pela discriminação que sofre), considera um dos propósitos principais do texto revelar a esterilidade espiritual e a falta de comunicação do homem moderno. Sendo assim, *Ulysses* tem muito em comum com as grandes produções da literatura inglesa deste século — como *The Waste Land* de T.S. Eliot, por exemplo. Mas esse interesse universal não se detém aí, pois, segundo Brooks, o livro também procura apontar as causas da esterilidade, localizando-as na "desintegração de nossa civilização". Joyce reporta-se às idéias de Matthew Arnold (mencionado várias vezes no romance), de acordo com as quais, em nossa época, a religião deixaria de funcionar como elemento centralizador da cultura, sendo substituída pela

arte. O que vemos, no entanto, é que não só a arte, representada por Stephen Dedalus, mas também a ciência, simbolizada por Leopold Bloom com sua curiosidade pelos fenômenos naturais, são incapazes de desempenhar as funções da religião que morreu e de dar forma ao mundo. Com sua divisão, o intelecto humano, ou seja, o "princípio masculino" inseminador, que eles constituem, torna-se estéril, impotente para satisfazer e fecundar o "princípio feminino", a Natureza ou Gea-Terra, encarnada por Molly Bloom, amorfa e cheia de sementes, sempre afirmativa, à espera. Apenas a reunificação do princípio masculino, a volta à crença, a reconstrução do mito, poderia restituir a fecundidade e dar sentido à vida. Mas Joyce não sugere qualquer solução (afinal, o livro é uma "epifania"); somente acena com a possibilidade da "recorrência", do retorno a uma era de fé pela própria evolução cíclica da História.

Esse conceito de evolução cíclica da História, baseado em Giovanni Battista Vico, vai orientar também toda a estruturação de sua última obra, o enigmático romance *Finnegans Wake*, cuja composição foi iniciada por volta de 1923. Durante muito tempo esse trabalho, conhecido como *Work in Progress*, foi sendo publicado em fragmentos, em diversos periódicos, até seu aparecimento, em forma de livro, em 1939. A reação dos leitores, diante das enormes dificuldades do texto, foi de estupefação. Muitos chegaram a dizer que Joyce passara dezessete anos de sua vida escrevendo a obra e esperava que os leitores passassem a vida inteira tentando decifrá-la. Em vista disso, não posso aqui pretender resumi-la ou tentar captar-lhe os múltiplos sentidos, mesmo porque o espaço disponível não me permitiria. Mas, em última análise, isso não será prejuízo muito grande, pois é por *Ulysses* que James Joyce se sustém ou cai. Toda a sua produção anterior, embora de excelente qualidade no conjunto, é relativamente tradicional e tem sua relevância acrescida pelo fato de traçar o caminho que conduz a *Ulysses*; quanto a *Finnegans Wake*, é excessivamente complexo e inovador para o grande público, podendo ser devidamente apreciado apenas por alguns poucos iniciados. De certa maneira, coloca a ficção moderna num beco sem saída. Também por esse motivo, não lhe será dada aqui a mesma atenção que a concedida ao romance anterior. Mas alguns dados

fundamentais precisam ser registrados.

Como ponto de partida, pode-se dizer que a característica principal de *Finnegans Wake* é o seu caráter metanórfico, a sua fluidez. Essa fluidez, que permite a divergência e a convergência de todos os seus elementos, é justificada, no plano narrativo, por se tratar do relato de um sonho, e, no plano das idéias, pelo enfoque dado ao "tempo" e ao "espaço", subordinados, respectivamente, ao conceito de que a História incessantemente se repete e ao axioma de que a parte pressupõe o todo (ou, se preferirem, de que o macrocosmo está implícito no microcosmo). Graças a isso, o enredo é, ao mesmo tempo, a história do sr. Porter, de sua mulher, de seus filhos Kevin e Jerry, e de sua queda moral no jardim da cidade, e a história de toda a Humanidade, pois tais personagens e fatos simbolizam também Adão e Eva, Caim e Abel e a Queda do Homem no Jardim do Éden, representando, de passagem, todas as grandes figuras da História com suas ascensões e quedas desde Júlio César ou Napoleão até Humpty-Dumpty, o ovo falante que cai do muro em *Alice no País dos Espelhos*. Entre um extremo e outro, isto é, entre o individual e o universal, está o nacional, pois eles reproduzem também a história de Dublin (são os gigantes míticos que constituem a geografia da cidade) e de toda a Irlanda. E em todos esses níveis, em todos esses círculos concêntricos, sempre se faz presente o conceito da evolução cíclica em quatro estágios, que abrangem as três idades sugeridas por Vico (a divina, a heróica e a humana), mais a fase de transição, de retorno ao início (o "ricorso"). Por isso, como bem observou Clive Hart, em *Structure and Motif in Finnegans Wake* (1962), não só o livro se divide em quatro partes, mas também todos os capítulos se desenvolvem com igual número de seções.

A mesma fluidez, que distingue o esquema geral do livro, o enredo, a atmosfera, a caracterização e os símbolos, permeia a sua linguagem, toda ela constituída por trocadilhos (às vezes em línguas estrangeiras) com dois, três ou mais sentidos. E aqui reside, sem dúvida, a dificuldade maior para a compreensão da obra. Para ilustrar esse aspecto, basta o próprio título: "Finnegans Wake" tanto pode significar "o velório de Finnegan"

(e, portanto, a morte e o fim), quanto "os Finnegans despertam" (apontando para o começo e a vida). A palavra "Finnegans", por sua vez, também sugere a extinção ("Finne" fim) e o retorno ("-egans" -again-de novo), além de conter o nome de Finn, herói mítico irlandês. Para quem tiver paciência, o texto certamente trará compensações enormes, não só pela profunda visão, que oferece, da vida e da humanidade, mas também pelas boas risadas que proporciona, posto que, assim como *Ulysses*, o livro é essencialmente cômico.

Essa comicidade, entretanto, não reflete as atribuições e agruras que o autor experimentou no período que passou escrevendo a obra. Embora reconhecido internacionalmente, Joyce não foi feliz em seus últimos anos. Ameaçado pela cegueira, teve de se submeter a várias operações cirúrgicas para tentar salvar um resto de visão. Ao mesmo tempo, sua filha Lúcia começou a dar sinais alarmantes de desequilíbrio mental, obrigando-o, após muitas hesitações, a interná-la num sanatório em 1936. Finalmente, em 1939, a eclosão da Segunda Guerra Mundial mais uma vez o forçou a abandonar o lar e a deslocar-se, com a família, de Paris para a Suíça. E nesse país, no dia 13 de janeiro de 1941, após ser operado de uma úlcera perfurada, o grande autor veio a falecer. Enterrado num cemitério de Zurique, continuou um exilado mesmo depois da morte.

Alguns anos mais tarde, perguntaram à sua viúva o que achava de um famoso escritor francês. Ela não o conhecia. Indagaram-lhe, então, se não lia os grandes escritores. "Para quê?" respondeu ela. "Eu fui casada com o maior de todos eles". Essa ingenuidade é compreensível e desculpável numa pessoa simples como Nora Barnacle. Nós outros, naturalmente, não podemos ficar apenas com Joyce e ignorar os demais autores. Mas seria falha igualmente grave conhecer os outros e ignorar Joyce. Sem ele, a colossal cordilheira das letras modernas perderia parte considerável de sua majestade. Perderia, talvez, o seu pico mais elevado.