

FINNEGANS WAKE, DE JAMES JOYCE, É MUSISCRITURA

Luis Henrique Garcia Ferreira^{1*}

¹Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil

Renato Fabbri^{2**}

²Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil

Resumo

Este *paper* propõe abordar as relações de *Finnegans Wake* com a música, especialmente com a música erudita eletroacústica, a qual se desenvolveu a partir da década de 1940. Não obstante, a predileção de Joyce pela música erudita tradicional, aqui desenvolve-se a hipótese de que a escrita experimental do modernista irlandês, mais do que aplicar formas típicas da música, criou um tipo específico de musiscritura e antecipou procedimentos que os compositores só conseguiram alcançar com o uso de fitas magnéticas e sintetizadores. Assim, pelo uso sistemático de trocadilhos multirreferenciais, justapostos em dezenas de línguas e dialetos, Joyce colocou-se à frente da vanguarda musical de sua época, a qual chegou à síntese aditiva de densas camadas sonoras apenas algumas décadas depois das publicações iniciais de partes da *Work in Progress*, ainda na década de 1920.

Palavras-chave: *Finnegans Wake*; Música eletroacústica; Inovação.

FINNEGANS WAKE, BY JAMES JOYCE, IS MUSISCRITURE

Abstract

This paper proposes to approach *Finnegans Wake's* relations with music, especially with electroacoustic classical music, which developed from the 1940s onwards. Despite Joyce's predilection for traditional classical music, here we hypothesize that the experimental writing of the Irish modernist, more than applying typical forms of music, created a specific type of musiscriture and anticipated procedures that composers could only achieve with the use of magnetic tapes and synthesizers. Thus, by the

* Mestrando em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas e em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná. É graduado em Comunicação Social: Jornalismo e em História pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Tem experiência na área de comunicação, tendo atuado como editor, jornalista e fotógrafo. Pesquisa literatura modernista de língua inglesa, sendo o escritor irlandês James Joyce seu principal objeto de pesquisa. Seu e-mail é: henriquegarcia.pesquisa@gmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-0974-3148>.

** Doutor e mestre em Física Computacional pela Universidade de São Paulo. Graduado em Música pela Universidade Estadual de Campinas. Pesquisa e desenvolve softwares com ênfase em física, computação, matemática, artes, tecnologias e conhecimentos livres. Seu e-mail é: renato.fabbri@gmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-9699-629X>.



systematic use of multi-referenced puns, juxtaposed in dozens of languages and dialects, Joyce placed himself ahead of the musical vanguard of his time, which reached the additive synthesis of dense sound layers just a few decades after the initial publications of parts of *Work in Progress*, still in the 20s.

Keywords: *Finnegans Wake*; Electroacoustic music; Innovation.

Finnegans Wake foi a última obra de James Joyce. O livro foi elaborado durante 17 anos e publicado parcialmente sob o título provisório *Work in progress*. Lançado integralmente em 1939, começou a ser escrito tão logo Joyce publicou *Ulysses*, em 1922. Sua criação ocorreu num período em que os países ainda juntavam os cacos deixados pela Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e no qual a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) “metia o coturno” na porta da humanidade. Ademais, a frágil visão do escritor se esvaía junto com a sanidade mental de sua filha, Lucia.

O ambicioso livro, numa das muitas leituras possíveis, pode ser entendido como a narrativa de um sonho que, por meio de uma linguagem que se adequa à polifonia e à ambiguidade do universo onírico, procura contar a história do mundo e da literatura numa imensa metamorfose de espaços, tempos narrativos, temas e personagens. Além disso, a obra condensa dezenas de línguas em trocadilhos multilíngues usados, sistematicamente, em suas 628 páginas. Isso faz de *Finnegans Wake* um imenso labirinto de ambiguidades, o qual gera inúmeras zonas de silenciamento que, embora dificultem a compreensão e induzam à falha – como sugere Lacan no seminário 23 –, potencializam a subjetividade do leitor/locutor/tradutor ao criar novas exigências perceptivas e exigir uma leitura performática, a qual requisita a “voz” (e as escolhas) do intérprete que, nessa obra, precisa ser um coconstrutor.

Este *paper* pretende abordar *Finnegans Wake* e a música, ou melhor, sustenta que o *Wake*, em certo sentido, é música. Além disso, defende que o experimentalismo de Joyce em suas páginas antecipou procedimentos posteriormente adotados pela vanguarda musical, destacadamente pelos compositores eletroacústicos. Mas, antes de desenvolver essa hipótese, convém introduzir o enredo do livro. É importante ressaltar que esse enredo, de certo modo, funciona como uma zona de conforto, um libreto ao qual o leitor pode se fiar para não se perder na complexa composição do livro, mas que não deve ser endeusado, pois essa atitude empobrece as muitas possibilidades de leitura da obra, tal qual a hipervalorização do paralelo homérico pode fazer com a fruição do *Ulysses*, o outro épico modernista de Joyce.

Apoiados na crítica clássica (CAMPBELL; ROBINSON, 2005; BURGESS, 1994), podemos considerar HCE o personagem (ou motivo) principal do *Finnegans Wake*, o qual, apesar de ser um homem comum, representado ora na figura de um taberneiro ora na de um pedreiro, também se transforma e se funde em centenas de outras máscaras, como na do lendário herói irlandês Finn MacCool, na do ovo Humpty Dumpty, na de Napoleão e até mesmo na geografia da cidade de Dublin. HCE possui uma família formada por sua esposa-rio Anna Livia Plurabelle (condensada na sigla ALP), pela cobiçada filha-arco-íris Issy e pelos gêmeos rivais Shaun e Shem, que encenam a eterna repetição de conflitos como uma das energias que move o mundo. Miguel e Lúcifer, Caim e Abel, Wagner e Nietzsche, o escritor e o plagiador são alguns dos incontáveis avatares desses irmãos.

A história dessa família é recontada diversas vezes e sob diferentes máscaras, míticas, históricas ou linguísticas, dentro de uma estrutura que, além de absorver a elasticidade e a ausência de fronteiras do sonho, também é influen-

ciada pelo conceito de circularidade que o filósofo Giambattista Vico (2008) desenvolveu em *Ciência nova* e pela ideia de coincidência dos opostos, exposta por Giordano Bruno (2014) em *A causa, o princípio e o uno*. Feita essa brevíssima apresentação, vamos à música!

Ao menos desde o *Ulysses*, especialmente pela tentativa de utilizar o modelo da *fuga per canonem* no episódio 11, conhecido como “Sereias”, Joyce procurou aplicar princípios da composição musical à sua escrita. No *Wake*, repetição, alteração e simultaneidade se manifestam em sua estrutura enquanto elementos musicais, como exemplifica a técnica do *Leitmotiv*, que ganhou notoriedade com o compositor Richard Wagner (1813-1883), um dos ídolos de Joyce, o qual teve a integralidade de sua obra e episódios de sua vida aludidos nas páginas joyceanas, como no trecho seguinte, que remete a algumas das importantes alterações realizadas pelo alemão “*waggonways*” (alusão ao nome “Wagner” feita na página 553) na música erudita, como a necessidade de silêncio entre as passagens dos atos operísticos para que instrumentistas e tenores não se desconcentrassem: “No applause, please! Bast! The romescot nattlehaker will go round your circulation in diu dursus” (JOYCE, 1992, p. 159).

O *Leitmotiv* é uma espécie de fio condutor que, por meio da repetição de signos identitários, caracteriza um personagem (que também podemos chamar de função ou motivo) nos seus múltiplos reaparecimentos ao longo da trama. Em “Sir **Tristram**, violer d’amores, fr’over the short sea, had passencore rearrived from North Armorica on this side the scraggy isthmus of Europe Minor to wieldsfight his **penisolate** war” (JOYCE, 1999, p. 3, grifos nossos), percebe-se que *Finnegans Wake* já em sua primeira página alude ao mito e à ópera wagneriana de *Tristão e Isolda*. Esse mito, evocado algumas centenas de vezes (feweet.org), é um dos *Leitmotivs* da obra e base arquetípica por meio da qual todo o caleidoscópio mítico do livro eclode. Além de sua função mitopoética, o *Leitmotiv* é aplicado deliberadamente na caracterização do princípio masculino, o qual é representado pela sigla HCE, que se repete mais de 600 de vezes (feweet.org) em palavras como “**H**owth **C**astle e **E**ntornos” (*op. cit.*, grifos nossos). Por sua vez, o princípio feminino flui por Anna Lívia Plurabelle, cuja sigla ALP ou partes do seu nome também são repetidas centenas de vezes, como em “Apud libertinam **p**arvulam” (JOYCE, 1999, p. 7, grifos nossos) e “**P**urebelle” (*op. cit.*, p. 27). Cabe ao leitor atento identificar essas marcas para absorver melhor o que se passa na trama e onde estão – e o que são – os personagens (castelos, pessoas, rios etc.), pois, como escreve Myers (1992, p. 112, nossa tradução¹) “os motivos variam caleidoscopicamente e juntam gradualmente novas associações, jogando nova luz sobre personagens e situações, ocasionalmente se unindo em um casamento de ideias. Os motivos fazem do livro um processo vivo”.

Porém, *Finnegans Wake*, mais do que utilizar formas ou recursos típicos da música, como repetição, alteração e simultaneidade, buscou criar a sua forma própria de música e superar a máxima de que toda arte aspira à música enquanto forma artística superior (PATER, 2014). Essa máxima ganhou notoriedade após a publicação em 1873 dos estudos de Walter Pater sobre a arte da Renascença, e

reflete uma mudança de *status* da música, que anteriormente foi vista como arte menor por nomes como Aristóteles, Diderot e Kant (WITEN, 2019, p. 22).

Pater tornou-se a voz mais famosa de um coro formado por Hoffmann, Schopenhauer, Wagner, Nietzsche e Hanslick, coro que entoou em alto e bom som a superioridade da música em relação às outras artes. Schopenhauer (2015), por exemplo, diz em *O mundo como vontade e representação* que “a música, visto que ultrapassa as Ideias e também é completamente independente do mundo fenomênico, ignorando-o por inteiro, poderia em certa medida existir ainda que não houvesse mundo – algo que não pode ser dito acerca das demais artes” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 338). Já Pater, afirma que “a arte musical é a que mais completamente realiza o ideal artístico, a identificação perfeita de matéria e forma” (PATER, 2014, p. 140) e complementa dizendo que as outras artes aspiram constantemente a essa condição de perfeição.

Nota-se que a maior parte desses autores classificou a música instrumental como uma linguagem em si mesma, condição que alegavam que artes referenciais como a pintura e a literatura não poderiam alcançar. Mas em uma das primeiras análises sobre o *Wake*, o escritor Samuel Beckett, amigo e secretário de Joyce, deu pistas de que a *Work in Progress* poderia superar essa barreira ao dizer que o livro “não está escrito de forma alguma. Nem é para ser lido – ou antes não para ser lido e só. É para ser contemplado e ouvido. Essa escrita não é sobre alguma coisa; é a coisa em si” (BECKETT, 1992, p. 331, grifos nossos). Algumas décadas mais tarde, o crítico estadunidense Walton Litz corroborou essa conclusão ao dizer que “o *Finnegans Wake* não é ‘como’ uma música, é um tipo de música” (LITZ, 1968, p. 71).

Entende-se que Joyce achou a solução para a fusão da sua escrita com a música, ou melhor, a sua musiscritura como coisa em si, principalmente pela conquista do efeito de simultaneidade, mediante o que Caetano Galindo define como a “glorificação do trocadilho” (GALINDO, 2010, p. 294). Em seus termos multirreferentes, o modernista sugere várias coisas ao mesmo tempo, condensadas nas palavras-valise (junção de várias palavras formando um único termo), como numa orquestra na qual dezenas de timbres se fundem. Em contrapartida, o leitor se encontra em um vazio referencial, haja vista a infinidade de direções que causa um efeito de assemantividade que demanda um enorme esforço intelectual na ressignificação das palavras. Entende-se, também, que *Finnegans Wake* alcança um nível de simultaneidade até superior ao da música erudita tradicional, a qual, na época de Wagner, situava-se na transição do romantismo para o modernismo (MENEZES, 1996).

Essa simultaneidade estrutural do livro pode ser ilustrada pelas centenas de alusões trocadilhescas a compositores eruditos, algumas das quais foram esquematizadas no quadro abaixo.

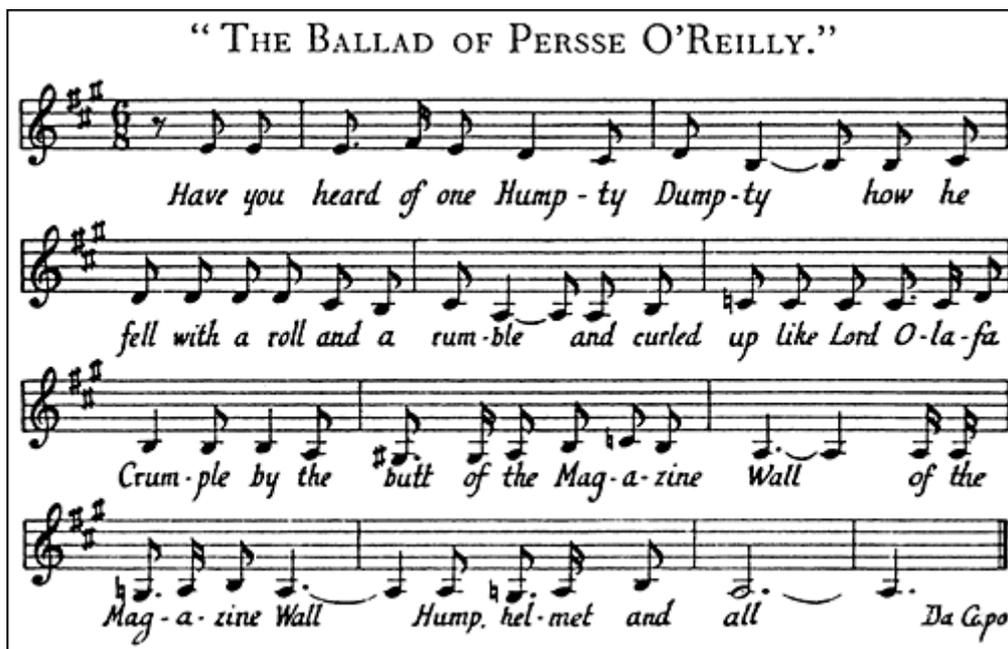
Quadro 1: Nome de alguns compositores aludidos no *Finnegans Wake*

Nome do compositor	Original (JOYCE)	Português (SCHÜLER)	Espanhol (ZABALOY)	Francês (LAVERGNE)	Italiano (SCHENONI)
Rossini	Rosescenery	Roscênio	rosines cenários	rossignol	rossascenario
Haydn	Haydyng	Coberto	Haydendidos	suédois	hydinoso
Pergolesi	You pere Golazy	Loubado seja Villa-Lobos o pai	Tu pere Golazy	Pergolèse	Tu, pere Golazy
Meyerbeer	mere Bare	Bernar a mãe	tú mere Bare	Meyerbee	tu mere Bare
Bellini	Bill Heeny	-----	Bill Heeny	Bellini	Bill Heeny
Mercadante	Smirky Dainty	Merca Dante	Smirky Dainty	Mercadante	Smercioso Dainte
Beethoven	Beethoken	Bet'Ouvem	beethoken	Beethoven	beethovsegno
Wagner	wheckfoolthe-nairyans	Ricárduo Vá-Guinar	-----	Wagnerines	wheckfoolthehnairiani
Bach	badchthumpered peanas	bem temperados pianos	peanas de mal bacho aporreador	toute la malcantante de Bach	badchumperati peanas
Glück	gluck-glucky	Gluckgloriosos	gluc gluconsortes	Gluck	gluckgluckici
Glinka	Clinkars	Glinka	clinquineos	-----	clinkarri
John Field	Nocturnefield	Fieldorado nocturno	foldenarias	John Field	nocturnefield
Mozart	Sweetmoztheart	musgos anoitecidos de Moz art	dulce mozarazón	doux Mozart	dolcemozartcuore

Fonte: Elaborado pelos autores a partir de Joyce (1982, 1992, 1999-2003, 2016, 2017)

As palavras aludem aos nomes dos músicos, mas também se fundem a outros termos, ampliando as possibilidades interpretativas. Em “You pere Golazy” o leitor já desvirginado nos jogos wakeanos pode identificar o nome do compositor barroco Pergolesi apenas pelo efeito sonoro resultante da leitura do trecho em voz alta. Todavia, o quebra-cabeça não acaba aí, como mostram os tradutores. O francês Philippe Lavergne (JOYCE, 1982) optou por semantizar o trecho e entregar Pergolesi de bandeja aos leitores em “Pergolèse”. Diferentemente, o argentino Marcelo Zabaloy (JOYCE, 2016) e o italiano Luigi Schenoni (JOYCE, 2017) seguiram a literalidade e promoveram alterações mínimas, como a tradução do pronome “You” por “Tu”. O gaúcho Donald Schüler (JOYCE, 1999-2003) deu o seu “jeitinho brasileiro” transculturando o trecho para “Loubado seja Villa-Lobos o pai”, no qual, além da troca de compositores, foi dado o *status* de papai ao compositor de *O trenzinho caipira* (1930), possivelmente pela quase identidade de “pere” com o francês “père”, cuja tradução literal para o português é “pai”. Questões tradutórias à parte, esse quadro ilustra tanto o uso extrínseco quanto o intrínseco que Joyce deu à música em *Finnegans Wake*. O uso extrínseco ou formal é dado pelas milhares de alusões tanto à música erudita quanto às canções populares, seja aludindo a nomes, seja camuflando trechos de canções pela escrita sobreposta ou pela inclusão da partitura da folclórica “Balada de Persse O’Reilly” no capítulo 2, livro I, como a figura abaixo mostra.

Figura 1: Partitura da “Balada de Persse O’Reilly”



Fonte: Joyce (1992, p. 44)

Já o uso intrínseco ou estrutural decorre da assemantização polifônica operada pelos trocadilhos e pelo aspecto performático, em boa medida proveniente dos efeitos da recomendada leitura vocalizada do livro (ELLMANN, 1989). Essa deformação do inglês pela mestiçagem linguística multirreferencial, além das ambições musicais de Joyce, para Harold Bloom (BLOOM, 2013) também reflete a estimulante rivalidade do irlandês com Shakespeare enquanto pai da língua inglesa a ser destronado. Abaixo, alguns dos curiosos trocadilhos com o nome do bardo.

Quadro 2: Jogo de palavras com Shakespeare no *Wake*

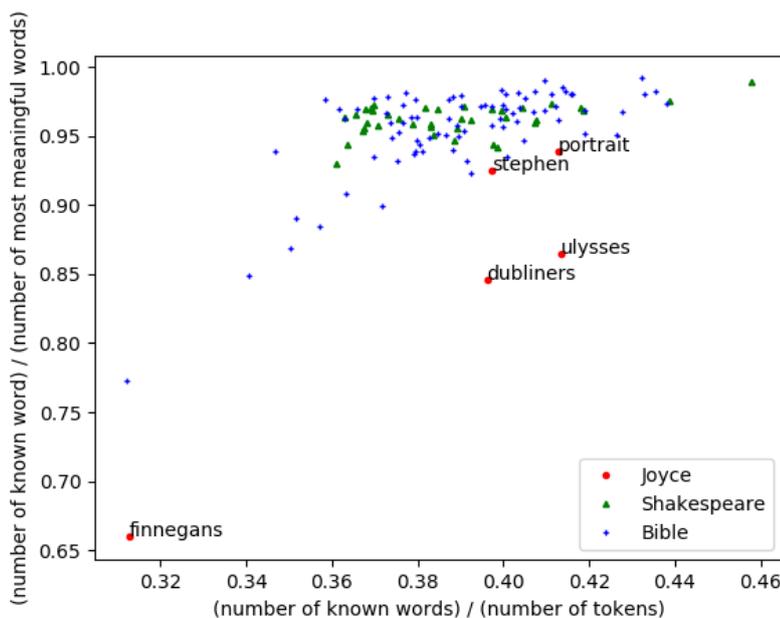
“Shikespower” (FW 47.22)	“Shikesposse” (p. 57)
“shapekeeper” (FW 123.24-25)	“shakespirado” (p. 51)
“shakeagain... shakelose” (FW 143.22-23)	“shokespera... shakedesespera” (p. 115)
“Chickspeer’s” (FW 145.24)	“Shakapeta” (p. 119)
“Shakespill and eggs” (FW 161.31)	“ovos shakespearados” (p. 151)
“shaggspick” e “Shakhisbeard” (FW 177.32)	“Shakespirro” e “Shakespera” (p. 199).
“shopkeeper’s wives” (FW 183.26)	“esposas de bodegueiros” (p. 211).
“for the laugh of Scheekspair” (FW 191.2)	“pelo humor Xekspirado” (p. 227).
“nation of sheepcopers” (“schopkeepers” ao contrário) (FW 229.8)	“nação ovelhesca” (p. 33).

“As Shakefork might pitch it” (FW 274.22-23)	“Como Xeique Sprito hamletaria principesco na remarca” (p. 145)
“As Great Shapessphere puns it” (FW 295.4) → de onde Laroque tira o título do texto dele.	“Como o turgo no tauma das spirais o drama de Xeikes poeta” (p. 187)
“Will Breakfast” (FW 575.29-30).	“Gil Desjejum” (p. 405)

Fonte: Elaborado pelos autores

Os quadros acima ajudam a vislumbrar a hercúlea tarefa do intérprete wakeano, que precisa emancipar-se frente ao inglês padrão numa luta de classes semânticas dentro das contradições do revolucionário trocadilho asemântico, o qual conflita com o imperialismo da língua de Shakespeare e da Inglaterra, potência colonizadora da Irlanda de Joyce. Em um dos gráficos do estudo de Fabbri e Ferreira (2018), o qual mostra o número de palavras não reconhecidas nas quatro obras em prosa de Joyce em comparação com Shakespeare e a Bíblia, prova-se essa necessidade emancipatória do intérprete ao apontar que quanto menor for o número de palavras dicionarizadas maior será o nível performático que o leitor deve assumir no texto, o que faz da apreensão de *Finnegans Wake* um exercício de intelecção sem precedentes na literatura.

Gráfico 1: Número de palavras não reconhecidas em quatro obras em prosa de Joyce em comparação com Shakespeare e a Bíblia (na tradução *King James*)



Fonte: Fabbri e Ferreira (2018, p. 11)

A sistemática multirreferencialidade na estruturação dos trocadilhos no *Wake* segue um método compositivo similar ao da música erudita contempo-

rânea – notadamente ao da escola eletroacústica de Colônia, na Alemanha. Essa corrente musical se dedicou a uma subdivisão e elaboração minuciosa do som desde as suas partes mais elementares, sobrecarregando o receptor, o qual precisava abstrair densas camadas sonoras (MENEZES, 1996), tal como acontece com o *Wake*, em que o leitor precisa escavar espessas camadas de linguagem, sintetizadas nas ambíguas palavras-valise. Defende-se neste texto, inclusive, que o trocadilho wakeano antecipou métodos utilizados pela música eletroacústica, a qual surgiu apenas uma década depois da publicação do épico modernista.

Canonicamente, como podemos ler na reunião de artigos intitulada *Música eletroacústica: história e estéticas* (MENEZES, 1996), considera-se que a música eletroacústica surgiu em 1948 sob a denominação de música concreta, nome alcunhado pelo teórico e compositor francês Pierre Schaeffer, que procurava fugir da abstração da escritura musical tradicional, emancipando ao mundo da música os mais variados sons do mundo objetivo, como um ruído de porta ou um “mqh-nal!” (JOYCE, 2012, p. 163) de uma gatinha. Esses fragmentos sonoros eram repetidos até que houvesse saturação semântica e o ouvinte não reconhecesse a identidade ou a origem do som, no exemplo dado, uma porta sem lubrificação e o estiloso miado ficcional dado pela gatinha do personagem Leopold Bloom no capítulo 4 do *Ulysses*.

Outras inovações dessa escola foram a composição por fita magnética e a substituição da orquestra humana por alto-falantes. Salvo o efeito *nonsense* sobre seus atônitos ouvintes e pela noção de instrumento, como abordado à frente, não se percebe muita similaridade dessa primeira postura com o *Wake*, pois embora os concretos apresentassem conceitos inovadores e desconstrutores da tradição, sua gramática composicional possuía um menor grau de elaboração (MENEZES, 1996) se comparada à estrutura wakeana ou ao dodecafonismo, que já buscava espaço na música erudita desde meados da década de 1930.

O mesmo não pode ser dito da escola de Colônia, na Alemanha, que surgiu pouco tempo depois, em 1951, e que, embora também utilizasse recursos como a fita magnética e a orquestra de alto-falantes, possuía uma linha composicional rígida, influenciada pelos vienenses Schoenberg, Berg e Webern, e que ficou conhecida como serialismo integral por levar o controle do material musical a limites até então desconhecidos (MENEZES, 2002). Entre seus principais nomes podem ser citados Stockhausen e Pousseur. Além do rigor compositivo, os músicos de Colônia também se distinguiram por compor o próprio som desde as suas propriedades mais fundamentais, utilizando, exclusivamente, meios eletrônicos, diferentemente dos franceses, que captavam sons preexistentes por microfone, sem explorar suas qualidades intrínsecas, as quais eram subjugadas pelo processo de saturação semântica.

Feita essa contextualização, ressalta-se que o principal ponto de aproximação entre o processo compositivo de glorificação do trocadilho utilizado no *Wake* e a música eletroacústica, especialmente a criada em Colônia e as correntes posteriores, refere-se à elaboração do timbre pelo próprio compositor. Essa possibilidade, proporcionada pelos meios eletrônicos, era inédita na história da música.

O compositor, emancipado da imprecisão à qual sua composição era submetida pela execução humana das orquestras, passou a compor os próprios sons e a elaborá-los a um nível atômico, chegando ao que o compositor brasileiro Flo Menezes chamou de “apoteose da escritura” (MENEZES, 1996, p. 35). Além de acabar com a imprecisão da execução, o musicólogo alemão Carl Dahlhaus (*op. cit.*) pontuou que essas inovações libertaram o criador do número limitado de timbres da música instrumental. Essa organização microestrutural do som, como simplificou Menezes, é uma síntese aditiva, a qual consiste na sobreposição de sons senoidais (*op. cit.*). Vê-se um processo similar, embora com um material diferente, nas mais de 600 páginas de *Finnegans Wake*, no qual a apoteose do trocadilho sobrepõe mais de 70 idiomas e dialetos em milhares de palavras-valise que realizam a síntese desse babélico material linguístico, como exemplificam os famosos trovões de 100 letras dispostos pelo livro. Há 9 deles com 100 letras e 1, só para contrariar, com 101.

Quadro 3: Trovões na obra *Finnegans Wake* (JOYCE, 1992)

bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarrhounawnskawntoohoohoordenenthurnuk (3.15)
Perkodhuskurunbarggruauyagokgorlayorgromgremmitghundhurthrumathunaradillifaititillibumullunukkunun (23.5)
klikkakkaklaklaskaklopatzklatschabattacreppycrottygraddaghsemmihsammihnouithappluddyappladdypkonpkot (44.20)
Bladyughfoulmoecklenburgwhurawhorascortastrumpapornanennykocksapastippatappatupperstrippuckputtanach (90.31)
Thingcrooklyexineverypasturesixdixlikencehimaroundhersthemaggerbykinkinkankanwithdownmindlookingated (113.9)
Lukkedoerendunandurraskewdylooshoofermoyportertooryzoosphalnabortansporthaokansakroidverjkapakkapuk (257.27)
Bothallchoractorschumminararoundgansumuminarumdrumstrumtruminahumptadumpwaultopoofoolooderamaunsturnup (314.8)
Pappappapparrassannuaragheallachnatullaghmonganmacmacmacwhackfalltherdebbenonthedubblandaddydoodled (332.5)
husstenhasstencaffincoffintussetossemendamnacosaghcusaghhobixhatouxpeswchbechoscashlcarcarcaract (414.19)
Ullhodturdenweirmudgaardgringnirurdrmolnirfenrirlukkilokkibaugimandodrrerinsurtkrinmgernrackinarock-ar! (424.20)

Fonte: Elaborado pelos autores

O primeiro trovão brada retumbante já na linha 15 da página de abertura e, além da função narrativa de representar a primeira das milhares de quedas da obra, também prenuncia ao leitor uma escrita que condensa línguas e signos pela deformação (ou síntese) multirreferencial das palavras, a qual também lembra uma representação degenerada, tal qual uma gravação eletroacústica com microfones. Não bastasse o efeito onomatopaico, o termo faz a junção da palavra “trovão” em vários idiomas, como inglês, japonês, hindi, italiano, sueco, francês, gaélico, norueguês e até em português, como em “trovar”, negrito na primeira

linha do Quadro 3. Tudo isso e mais um pouco embaralhado ao nome de deuses do trovão, como Thor, “thur”, e à torre de babel, “bababada”.

Embora o último romance de Joyce só tenha sido publicado em 1939, seu uso sistemático de uma escrita de síntese, na qual cada palavra também pode ser considerada como uma composição em si, atômica, já pôde ser conhecido ainda na década de 1920, quando Joyce passou a publicar fragmentos e capítulos da sua obra que até o seu lançamento foi chamada de *Work in Progress*. Assim, sua técnica de elaboração do trocadilho justaposto, similar à composição do som eletroacústico, antecipou em quase três décadas métodos aplicados no estúdio de Colônia. Afinal, como escreve o brasileiro Arthur Nestrovski, “é importante reconhecer a extraordinária concepção de música oferecida pela prosa de Joyce, [...] à frente mesmo do repertório musical de vanguarda contemporânea de *Finnegans Wake*” (NESTROVSKI, 1992, p. 312).

De fato, a semelhança da escritura joyceana com a da primeira fase da escola de Colônia contrastava com os objetivos composicionais de ambas. Enquanto Stockhausen, Pousseur e companhia nada limitada visavam maximizar o racionalismo musical, sem deixar espaços para a aleatoriedade, Joyce desenvolveu uma poética aberta à ambiguidade e à emancipação do leitor a um *status* de coconstrutor de um livro inacabável em seus signos deslizantes. Todavia, notou-se uma dificuldade na recepção das duas propostas, talvez pela sobrecarga perceptiva gerada pela imensa síntese de elementos presentes nos trocadilhos e nos timbres. Possivelmente, essas novas exigências aos sentidos estejam entre as causas que dificultaram que o *Wake* e a vanguarda musical tivessem um número expressivo de fruidores interessados, ainda mais numa época na qual a indústria cultural já loteava um espaço perceptivo que hoje em dia se tornou terra devastada (ADORNHO, 2011).

Mesmo que os compositores eletroacústicos desconhecem a obra de Joyce num primeiro momento e tenham chegado a seus resultados inspirados no conceito musical de controle total da obra, o qual já era contemporâneo da *Work in Progress* pelo serialismo weberniano, é inegável a semelhança no processo compositivo, não de meios, na elaboração do elemento básico da literatura, a palavra, e no da música, o som. Não há registros dessa influência de *Finnegans Wake* sobre a música do período. Mas se essa primeira corrente da música eletroacústica desconhecia Joyce ou não reconheceu uma eventual influência do *Wake*, o mesmo não ocorreu com outros compositores, notadamente com o italiano Luciano Berio, um dos precursores da música eletroacústica mista, e o brasileiro Flo Menezes. O sincretista Berio é um dos principais nomes de uma nova fase da música eletroacústica, quando não apenas sons produzidos pelo sintetizador eram usados, mas também ruídos, instrumentos tradicionais e a voz humana. Não por acaso, o italiano cria, em 1958, uma música intitulada *Thema - Omaggio a Joyce*, ou homenagem a Joyce, inspirada no episódio “Sereias” de *Ulysses*. Berio sobrepõe a leitura de fragmentos desse episódio, feita em 3 línguas e por 6 vezes diferentes, em um polissêmico processo de assemantização decorrente do adensamento das camadas musicais por meio do tratamento eletroacústico das vozes e de uma complexa estrutura composicional.

O brasileiro Flo Menezes, fundador do estúdio PANaroma, que foi um estúdio precursor da música eletroacústica em nosso país, e cujo nome faz clara referência ao famoso neologismo “panaroma”, presente no capítulo 6, livro I, do *Finnegans Wake*, também foi influenciado pela poética joyceana. Sua primeira composição eletroacústica, realizada no icônico Estúdio de Música Eletrônica de Colônia, entre 1986 e 1987, foi batizada de *Fonte-Verbal-Fantasma; Palavras em Transgresso*. Ele diz que a segunda parte do título, *Palavras em Transgresso*, “é uma paráfrase da expressão *Work in Progress* de Joyce referente à escrita-processo de *Finnegans Wake*, deslocada para o nível da transgressão verbal efetuada mediante a concepção e a realização da obra” (MENEZES, 1996, p. 214).

Outros compositores da vanguarda também foram influenciados pela poética do escritor irlandês. O brasileiro Gilberto Mendes, no Festival Internacional de Patras, na Grécia, em 1989, apresentou sua polifônica obra *Ulisses em Copacabana, surfando com James Joyce e Dorothy Lamour*. O multifacetário estadunidense John Cage, que criou vários textos e músicas inspirados na obra de Joyce, é um caso à parte, pois seu espírito livre não o permitiu vincular-se a nenhuma escola eletroacústica, embora tenha sido influenciado por todas. Por sua liberdade em relação às correntes abordadas aqui, e pela amplitude da sua influência joyceana merecer um artigo à parte, este breve texto se limitará a citar apenas sua interessante releitura sonora de *Finnegans Wake*, intitulada *Roaratório* (CAGE; CUNNINGHAM, 2011), a qual o poeta Sérgio Medeiros detalhou em um ensaio pertinentemente nomeado de “Ruidoratório”. Resumidamente, pode-se dizer que a composição de Cage possui uma estrutura que sincretiza leituras de poemas mesósticos com o nome de Joyce a sons provenientes de boa parte dos mais de 5.000 lugares aludidos em *Finnegans Wake*, acrescidos por canções do folclore irlandês e diversos ruídos captados do mundo natural (TÁPIA, 1999, p. 40).

Para ilustrar a fusão de *Finnegans Wake* com a música e a exigência de novos padrões perceptivos em sua leitura, pode-se citar um trecho do ensaio “Poesia e música” do compositor Luciano Berio. Referindo-se aos intérpretes do *Wake*, o italiano diz que “com tal nível de consciência, não há mais lugar para os esquemas formais mais simples da percepção, já que são chamados como que todos os nossos sentidos para apreender e consumir o objeto estético” (MENEZES, 2014, p. 122).

Assim, nota-se que essa simbiose com a música pode tanto enriquecer a experiência estética, tornando-a sinestésica e polissêmica, quanto dificultar a recepção, recrutando um maior número de sentidos e sugerindo assemia. Dessa forma, o crítico literário Devlin reforça que “em *Finnegans Wake* nós somos convidados não apenas a ver, mas a ouvir e também sentir a profundidade de sua textura” (DEVLIN; SMEDLEY, 2018, p. 6, nossa tradução²). Esse aspecto sinestésico aponta também para a sonoridade do texto, que coloca cada leitor na condição de instrumento responsável por complementar e executar a composição wakeana com o seu timbre específico. Pois, de acordo com Schaeffer, “é apenas através do instrumento que o código musical pode estabelecer-se” (MENEZES, 1996, p. 24).

No *Finnegans Wake*, a oralidade é tão importante que o próprio Joyce, que pensou em abandonar a literatura para seguir a carreira musical como tenor

(ELLMANN, 1989), referiu-se ao livro como uma escrita para o ouvido, o que evidencia a importância de “ouvir” a obra, como sugerem os irmãos Campos no *Panorama do Finnegans Wake* (CAMPOS; CAMPOS, 2001). Ademais, ao seguir a orientação de Joyce para ler o texto em voz alta, o leitor assume um nível de subjetividade que o coloca na condição de instrumento, sim, mas também na de enunciador, como pode ser inferido de um recorte da tradução de Donald Schüler, no qual o livro pede ao leitor paciência e, também, para que o recite:

(Tecurva) se és abecementado, já a esse argilivro, quão curiosos os sinais (vamos, te curva) nesse allaphbedo! **Sabes recitar** (pois Nós e Tu já o atravessamos de pontaponta) seu logocosmo? É o mesmo narrado de todos. Menu. Miscigenações sobre miscigenações. Teclas. (JOYCE, 2004, p. 61, grifos nossos).

Assim como nesse excerto, não são poucas as vezes em que o próprio *Finnegans Wake* adverte o leitor sobre sua construção musiscritural, como também se percebe no trecho da tradução de Dirce Waltrick do Amarante, “Oussom! Oussom! Estou fazendo isso. Shuu, o som tremtrando! E as notas balbuciam” (JOYCE, 2018, p. 25). Afinal, como o próprio Joyce afirmava, “*Finnegans Wake* é pura música”, e esta música, por seu alto grau de originalidade, possibilita até hoje resultados promissores para a investigação da relação entre música e literatura, bem como para a apreensão da literatura contemporânea.

Notas

1. No original: “*the motifs vary kaleidoscopically gradually gather new associations, throw new light on characters and situations, and occasionally join in a marriage of ideas. The motifs make the book a living process*” (MYERS, 1992, p. 112).
2. No original: “*in Finnegans Wake, we are invited not only to see and hear but also to feel the depth of its texture*” (DEVLIN; SMEDLEY, 2018, p. 6).

Referências

- ADORNO, Theodor. *Filosofia da nova música*. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BECKETT, Samuel. Dante... Bruno. Vico... Joyce. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *riverrun: ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 323-338.
- BLOOM, Harold. *A anatomia da influência*. Tradução de Ivo Korytowski e Renata Telles. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- BRUNO, Giordano. *A causa, o princípio e o Uno*. Tradução de Luiz Bombassaro. Caxias do Sul: Educs, 2014.
- BURGESS, Anthony. *Homem comum enfim*. Tradução de José Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CAGE, John; CUNNINGHAM, Merce. *Roaratorio, an Irish circus on Finnegans Wake*. Brooklyn Academy of Music: Ballet, 2011.
- CAMPBELL, Joseph; ROBINSON, Henry Morton. *A skeleton key to Finnegans Wake*. Novato, Califórnia: New World Library, 2005.

- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- DEVLIN, Kimberly; SMEDLEY, Christine. *Joyce's allmaziful plurabilities: polyvocal explorations of Finnegans Wake*. Gainesville, Flórida: University Press of Florida, 2018.
- ELLMANN, Richard. *James Joyce*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Editora Globo, 1989.
- FABBRI, Renato; FERREIRA, Luis Henrique Garcia. A simple text analytics model to assist literary criticism: comparative approach and example on James Joyce against Shakespeare and the Bible. *Revista Mundi Engenharia, Tecnologia e Gestão*, Paranaguá, v. 3, n. 2, 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.21575/25254782rm-etg2018vol3n2589>.
- GALINDO, Caetano Waldrigues. *The Finnecies of music wed poetry: a música e o Finnegans Wake*. *Scientia Traductionis*, Florianópolis, n. 8, p. 286-299, 2010.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Tradução de Philippe Lavergne. Paris: Gallimard, 1982.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Londres: Penguin, 1992.
- JOYCE, James. *Finnícius Revém*. Tradução de Donaldo Schüler. São Paulo: Ateliê, 1999-2003 (5 volumes).
- JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Tradução de Marcelo Zabaloy. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2016.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Tradução de Luigi Schenoni. Milão: Mondadori, 2017 (4 volumes).
- JOYCE, James. *Finnegans Wake por um fio*. Tradução, organização e notas por Dirce Waltrick do Amarante. São Paulo: Iluminuras, 2018.
- LITZ, A. Walton. *The art of James Joyce: method and design in Ulysses and Finnegans Wake*. Londres: Oxford University Press, 1968.
- MEDEIROS, Sérgio. Ruidoratório: Cage dez-diz Joyce. In: TÁPIA, Marcelo (org.). *Joyce Revém*. Edição comemorativa do Bloomsday 99. São Paulo: Editora Olavobrás/ABEI, 1999. p. 39-42.
- MENEZES, Flo (org.). *Música eletroacústica: história e estéticas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- MENEZES, Flo. *Apoteose do Schoenberg*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MYERS, Peter. *The sound of Finnegans Wake*. Nova York: Palgrave Macmillan, 1992.
- NESTROVSKI, Arthur. James Joyce: a crítica da música. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *riverrun: ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 267-320.
- PATER, Walter. *O renascimento*. Tradução de Jorge Henrique Bastos. São Paulo: Iluminuras, 2014.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade de representação*. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2015 (tomo I).
- VICO, Giambattista. *Ciência nova*. Tradução de Sebastião José Roque. São Paulo: Ícone, 2008.
- WITEN, Michelle. *James Joyce and absolute music*. Londres: Bloomsbury Academy, 2019 (*Historicizing Modernism*).