

## A HUMANIDADE “SUNFLOWERED” EM *FINNEGANS WAKE*: NATUREZA, VERGONHA EXISTENCIAL E TRANSCENDÊNCIA

James Fairhall – jfairhal@depaul.edu  
Professor na DePaul University.

Tradução: Leide Daiane de A. Oliveira – daiane.deao@gmail.com  
Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET-UFSC).

**RESUMO:** Apresenta-se a tradução do artigo “Sunflowered” Humanity in *Finnegans Wake*: Nature, Existential Shame and Transcendence”, do crítico norte-americano James Fairhall. O artigo faz parte da coletânea *Eco-Joyce: The Environmental Imagination of James Joyce*, editada por Robert Brazeau e Derek Gladwin, publicada em 2014. A edição é uma importante contribuição para os estudos joyceanos, principalmente no que se refere à investigação sobre a consciência ecológica evidenciada na escrita de James Joyce (1882-1941). A escolha de realizar a tradução desse artigo para o português brasileiro teve como objetivo trazer alguns aspectos das recentes discussões a respeito da obra de Joyce sob a perspectiva da ecocrítica. Tomando como ponto de partida o último romance de Joyce, Fairhall discute sobre a humanidade em sua dimensão transcendente e, ao mesmo tempo, presa à vergonha provocada pelas necessidades do corpo.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Finnegans Wake*; James Joyce; Ecocrítica.

Já faz algum tempo que os críticos estão cientes do interesse quase clínico que James Joyce, um ex-estudante de medicina, dispensou às suas descrições dos processos corporais. Na verdade, o corpo como tema principal na escrita de Joyce já é uma área de pesquisa bem estabelecida.<sup>1</sup> Ainda assim, joyceanos e outros críticos literários, mesmo alguns ecocríticos,<sup>2</sup> parecem compartilhar uma profunda ambivalência filosófica ocidental sobre a relação entre o natural e o humano. Como Kate Soper observa: “Nós pensamos... na humanidade como sendo um componente da natureza, mesmo que tenhamos conceituado a natureza como uma alteridade em relação a humanidade”.<sup>3</sup> Essa ambivalência é emocionalmente e intelectualmente carregada. É uma forma de reconhecer e, ao mesmo tempo, de reprimir o fato de que nós humanos, apesar de inclinados a transcender à

<sup>1</sup> Incluindo, Katherine Mullin, *James Joyce, Sexuality and Social Purity* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003); Richard Brown ed., *Joyce, ‘Penelope,’ and the Body*, *European Joyce Studies*, 17 (Amsterdam: Rodopi, 2006); Maud Ellmann, *The Nets of Modernism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), and Vike Martina Plock, *Joyce, Medicine, and 296 NOTES TO PAGES 219–231* *Modernity* (Gainesville: University of Florida Press, 2010) entre outros, desenvolveram trabalhos importantes sobre Joyce e o corpo.

<sup>2</sup> Cheryll Glotfelty formulou uma definição inicial influente de ecocrítica – “o estudo da relação entre literatura e ambiente físico” - que aparentemente não deixa espaço para o corpo humano equanto natureza. (“Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis,” in Cheryll Glotfelty and Harold Fromm, eds., *The Ecocriticism Reader* (Athens, GA: University of Georgia Press, 1996), p. xviii.

<sup>3</sup> Kate Soper, *What is Nature?* (Oxford: Blackwell, 1995), p. 21.

natureza, somos continuamente colocados de volta em nosso eu físico por meio de leis naturais cujo impacto sentimos ser, em graus variados, estranho e provocador de vergonha.<sup>4</sup> Nesse ensaio, farei uma abordagem transcórporea<sup>5</sup> proveniente das teorias de Stacy Alaimo e da fenomenologia para entender a preocupação de Joyce com o local da experiência do ser humano com a natureza: o corpo. Juntamente com essa experiência, Joyce, mais notadamente em *Ulysses* e em *Finnegans Wake*, explorou os polos da transcendência e da vergonha. Por vergonha eu me refiro ao sentimento surgido da vulnerabilidade, limitações e necessidades de nossa existência enquanto mentes espirituais e corpos animais. O que discutirei como “transcendência” difere da definição fenomenológica desse termo; ela emerge de aspectos da experiência que Joyce retratou como sendo capaz de suplantar o fluxo cotidiano do tempo e da imperfeição das relações entre as pessoas.

Na fenomenologia de Merleau-Ponty, nossos corpos interagem com a natureza através da modalidade dos sentidos e cria junto com ela o mundo físico,<sup>6</sup> como Stephen Dedalus demonstra no começo do episódio “Proteu” em *Ulysses*,<sup>7</sup> assim o fazendo, o corpo nos presenteia com o prazer e o deleite, porém, gera também o que o ecologista William Jordan III chama de vergonha existencial.<sup>8</sup> Ele contrasta essa vergonha universal e multifacetada com a culpa:

[Ela] pode surgir do delito, mas não é associada apenas ao fracasso moral. É antes um sentimento de indignidade, a dolorosa emoção que uma pessoa naturalmente sente ao encontrar qualquer tipo de lacuna ou limitação... A culpa é o registro emocional de uma dívida que pode ser paga... ou uma fraqueza pela qual somos responsáveis... Vergonha... é o registro emocional de nossa dependência existencial, natural, radical e uma dívida pela qual não somos responsáveis.<sup>9</sup>

---

<sup>4</sup> Em *Philosophy of Nature* de Merleau-Ponty (Evanston, IL: Northwestern University Press, 2009), Ted Toadvine discusses the conjoined schismatic animality and non-animality of the human condition (see ‘Animality,’ pp. 76-96).

<sup>5</sup> Como Stacy Alaimo observa, a trans-corporeidade reconhece “as interconexões, intercâmbios e trânsitos entre corpos humanos e naturezas não-humanas”. . . Imaginando a corporeidade humana como trans-corporeidade, na qual o humano está sempre entrelaçado com o mundo mais que humano, sublinha [como] o humano é inseparável do “meio ambiente” (*Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self* [Bloomington: Indiana University Press, 2010], p. 2). Para os propósitos deste ensaio, eu uno a trans-corporeidade com a fenomenologia, em particular seu foco na intercorporeidade ecocêntrica, mais do que Alaimo faz. Phillip G. Payne e Brian Wattachow definem “intercorporeidade ecocêntrica” como a idéia de que através de nossos corpos construímos significados “em, sobre e para os vários ambientes e lugares em que esses corpos interagem e se relacionam com a natureza” (*Phenomenological Deconstruction, Slow Pedagogy, and the Corporeal Turn in Wild Environmental/Outdoor Education*, *Canadian Journal of Environmental Education*, 14 [2009], p. 2).

<sup>6</sup> Cf. Maurice Merleau-Ponty sobre ‘the sensible in the twofold sense of what one senses and what senses’ em *The Visible and the Invisible*, ed. Claude Lefort, trans. Alphonso Lingis (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1968), p. 259.

<sup>7</sup> ‘Ineluctable modality of the visible . . . thought through my eyes’: James Joyce, *Ulysses*, ed. Hans Walter Gabler et al. (New York and London: Garland, 1984; New York: Penguin, 1986), ch. 3, l. 1–2. Subsequent page citations will appear parenthetically in the text.

<sup>8</sup> William R. Jordan III, *The Sunflower Forest* (Berkeley: University of California Press, 2003), p. 46.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 46–47.

No fundo, nós temos essa dívida com a natureza e essa é nossa condição enquanto seres auto reflexivos, além de sermos criaturas orgânicas que nascem, sofrem e morrem, causa original da nossa vergonha existencial.

Duas ideias relacionadas derivam da vergonha existencial: a noção do nascimento da humanidade como um pecado original, e a necessidade de compensar e expiar por esse pecado. A imperfeição natural é um produto da cultura que indica uma ruptura entre natureza e natureza humana. Metaforicamente, ela nasceu da queda de Adão e Eva da existência perfeita, ainda que irrefletida e semelhante à dos animais – em um jardim onde as criaturas não se manifestam, sofrem ou se modificam – para a autoconsciência da natureza e da natureza transcendente ao mesmo tempo.<sup>10</sup> O veículo de suas quedas é o corpo, o qual vem a ser naquele instante algo que é eles e não-eles,<sup>11</sup> tanto animal quanto humano. O apetite deles para a fruta proibida marca o corpo como um recipiente alienado de desejo – o desejo de um corpo que não é um com a natureza. Nesse sentido, a queda é o despertar da consciência humana individual e a experiência da vergonha, na medida em que se tornar humano confere uma confrontação com limitações: as restrições do indivíduo isolado, elevando-se, embora circunscrito pela natureza, cujo desejo é definido pela sua inevitável frustração. Eu cito a queda de Adão e Eva no Gêneses como parábola do processo da história evolutiva que levou a criação de seres humanos com cérebros grandes e autoconscientes, e nesse artigo eu combino eventos bíblicos e evolutivos, ambos dos quais resultam em rompimento e vergonha.

Jordan examina os mitos e rituais da criação que, em muitas sociedades, tentam explicar e compensar a imperfeição da humanidade. A primeira forma de reparação é através da representação, em forma de ritual, da morte de um deus ou autossacrifício que leva a sua ressurreição. Amplamente definida, a realização do ritual é uma comédia, uma vez que deriva de Comus, deus da fertilidade, um símbolo da vida perpetuamente renovada através do renascimento.<sup>12</sup> A filósofa Susanne Langer observa isso como uma forma de arte que surge “onde quer que as pessoas estejam reunidas para celebrar a vida” e incorpora “a vitalidade humana se sustentando no mundo”.<sup>13</sup> A transcendência na qual o ritual cômico serve como um veículo, suspendendo fisicamente os participantes do fluxo do tempo profano, toma sua forma apenas no

---

<sup>10</sup> Soper continua a passagem citada acima: “Nature” is in this sense both that which we are not and that which we are within’ (p. 21).

<sup>11</sup> Toadvine explica Merleau-Ponty sobre a diferença entre o humano e o natural: ‘Perception is the discovery of a sense that is not of my making, the response to a demand placed on my body from the outside’ (p. 59). Guilty desire (for the apple) is the consequence – not the cause – of Adam and Eve’s fall into humanness and alienation from nature, including their own newly perceived physical nature.

<sup>12</sup> Jordan, p. 165.

<sup>13</sup> Citado em Jordan, p. 165

contexto daquele fluxo. A comédia da restauração da unidade humana com o mundo e seus ciclos, no entanto, define a tragédia da alienação humana e vice versa. Juntas essas oposições binárias – reconciliação e alienação – formam os polos necessários entre os quais oscila a apreensão humana da vida. Como as categorias de justo e vil no poema de Yeats “Crazy Jane Talks with the Bishop”, a elevação da transcendência e o rebaixamento do corpo mortal precisam um do outro. Na sua ficção mais madura, especialmente no respectivo épico e comédias cósmicas de *Ulysses* e *Finnegans Wake*, Joyce cria um dialética consistente entre esses aparentes contrários.

## AO LESTE DO JARDIM: IMPERFEIÇÃO E CICLOS DA NATUREZA

*The oaks of old now they lie in peat yet elms leap where askes lay.  
Phall if you will, rise you must.*<sup>14</sup>

O tema da vergonha existencial e da aspiração à transcendência percorre desde a primeira versão de “The Sisters” (“As irmãs”) até o parágrafo final de *Finnegans Wake*. Como um católico caduco de tendência filosófica, cuja escrita explora a condição humana, Joyce dificilmente poderia evitar investir com empenho no fato de que nossos corpos são imperfeitos. Com frequência, os defeitos físicos de seus personagens refletem a transgressão do desejo provocado pela vergonha induzida pela natureza.

Esse tema aparece menos desenvolvido nas primeiras obras de ficção de Joyce do que em *Ulysses* e *Finnegans Wake*, em parte porque os últimos são escritos em uma escala épica. Em *Ulysses*, a queda do estado de natureza para a humanidade é antes de mais nada um subtexto, embora seja crucial, apenas Stephen reflete diretamente sobre isso. No *Wake*, ao contrário, a queda ocorre e recorre e é sempre atualizada. O autor do *Wake* explora a repetição infinita, o estado sempre defeituoso do mundo que sua escrita antes de *Ulysses* menciona, mas que não toma como tema principal. Recorrentemente, a história da humanidade se faz presente através da queda à guisa dos ciclos viconianos, justamente com as narrativas do cristianismo e outros sistemas de crenças, os quais são anunciados por palavras-trovão:

The fall:  
(bababadalgharatakamminarronnkonnbronnntonnerronnntuonnthunntrovarrhoun

---

<sup>14</sup> James Joyce, *Finnegans Wake* (New York: Viking, 1939), p. 5, l. 14–16. As citações de páginas subsequentes aparecerão entre parênteses no texto.

awntoohooordenenthurnunk! ...is related early in bed and later on life down through all Christian minstrelsy.<sup>15</sup>

Essa grande queda leva ao tema da morte, proveniente do tombo da escada levado por Tim Finnegan. Seu retorno à vida é rapidamente renunciado por uma referência ao “parque”,<sup>16</sup> isto é, ao Phoenix Park, nome inspirado em sua nascente de água cristalina (em irlandês, fionn uisce) mas sugerindo, através do seu som e da escrita, a ave mitológica que morre e ressuscita. Abundam alusões e imagens relacionadas ao nascimento cíclico, morte e ressurreição, especialmente do herói putativo e resiliente,<sup>17</sup> o multifacetado Humphrey Chimpden Earwicker (HCE). Diferente de *Ulysses*, no entanto, não há predominância de luz sobre a escuridão.<sup>18</sup> O código de conduta de HCE no âmbito da natureza e da história, que se assemelha ao de figuras masculinas famosas, nas quais ele às vezes se metamorfoseia, oscila de forma confusa entre criação e destruição. Enquanto está ligado ao duque de Wellington e outras figuras fálicas bem-sucedidas, está implicado na violência da história. Sua maior vergonha, entretanto, parece derivar do seu papel físico dentro do círculo familiar, tanto como agente quanto como vítima da natureza humana decadente.

Acima de tudo, o *Wake* é um livro do corpo, como muitos críticos – como é o caso de John Bishop, no seu maravilhoso *Joyce's book for the dark* – explicou. O livro gira em torno de uma mente que sonha e um corpo adormecido – que por conveniência eu vou tratar como se fosse de HCE. O sonho do adormecido inclui a sua própria história e a do mundo, e seu corpo é o meio pelo qual a história se expressa nos sintomas da radical imperfeição da humanidade. A imperfeição é passada de geração em geração desde a queda. He does not know how his grandson's grandson's grandson's grandson will stammer up.<sup>19</sup> A própria gagueira de HCE, um sinal freudiano de material reprimido, está ligada ao seu misterioso pecado ou crime no parque. O crime pode ter sido o ato de expor suas nádegas, uma parte do corpo altamente catéxica em todo o *Wake*. No livro III, capítulo 2, a exposição do seu ato (através do sentido da visão, a exposição vergonhosa flui em ambos os lados: “We are all eyes”<sup>20</sup> desperta a raiva punitiva: uma combinação de seu filho Jaun (Shaun) e de um policial, e sua própria raiva (projetada em Jaun). O enraivecido expressa o desejo mais puro de

---

<sup>15</sup> Ibid., 3:16–19.

<sup>16</sup> Ibid., 3.19, 23.

<sup>17</sup> Margot Norris aponta a “incerteza e indeterminabilidade da identidade da HCE” em *The Decentered Universe of Finnegans Wake* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974), p. 59

<sup>18</sup> *Finnegans Wake*, com seus centros de consciência substituindo atores humanos relativamente estáveis e reconhecíveis, não tem o imediatismo de pensamentos e ações de personagens individuais que desfrutamos em *Ulysses*. Esse imediatismo ofusca a exploração inovadora das limitações humanas e da mortalidade; enquanto o *Wake*, apesar de seu embaraço estético e intelectual das riquezas, para não mencionar sua folia, celebra a vida através de uma lente misteriosa.

<sup>19</sup> *Finnegans Wake*, p. 252.36.

<sup>20</sup> Ibid., p. 443.1.

trazer, através da punição corporal, “the poppy blush of shame to peony hindmost”.<sup>21</sup> Dada a tendência dos sonhos de reificar desejos que não foram realizados, HCE pode não ser culpado de um feito perverso; entretanto, sua vergonha existencial flutuante se prende a qualquer fracasso para “gaguejar”: Uma falha ao tentar corresponder às expectativas dos padrões de conduta, por exemplo, ou das aspirações do desejo. A modalidade da visão expressa seu desejo por coisas consideradas tabus, particularmente por sua filha Issy. Bishop escreve: “a goodlooking looker with a look”<sup>22</sup> “Isabelle” “is a belle”<sup>23</sup>, e enquanto tal, o objeto do desejo peculiar de HCE.<sup>24</sup> A modalidade da visão também expressa sua inclinação para coisas mais elevadas e o renascimento na aurora, como argumenta Bishop, ainda assim, embora ele seja um heliotrópico “sunseeker”, permanece “sunflowered”<sup>25</sup>. A primeira palavra dessas duas palavras-valise, “sun” (sol) abarca a estrela da terra, the Son and sin (o Filho e o pecado), o pecado original redimido pela crucificação e ressurreição de Cristo, mas ao mesmo tempo, a sensação inata de ser defeituoso (flawed) que é um dos preços de nossa consciência humana única, legada a nós pela evolução.

O *Wake* alude muitas vezes a Darwin (“Charley, you’re my darwing”) e suas teorias (“natural rejection”, “the assent of man”).<sup>26</sup> Apesar de relativizado pelo acotovelamento de outras ideias e pelo véu da paródia lançado sobre personagens famosos, a evolução é m tema tentador no *Wake*. Muito provavelmente esse tema não ofereceu poesia suficiente a Joyce nem riqueza temática para conseguir deslocar a filosofia viconiana ou a cosmologia cristã como dispositivos estruturantes, e talvez, como muitos intelectuais nascidos mais para o final da era vitoriana, ele viu isso como uma hipótese científica da qual o glamour, produzido pelo choque do novo, tinha evaporado. Ele adaptou a noção de Vico de que cada novo ciclo da história é inaugurado por um pecado original cometido por Deus e comunicado na palavra-trovão.<sup>27</sup> Ainda assim, Darwin entra de fininho de qualquer forma, na medida em que a *Nova Ciência* de Vico, como Bishop observa, prenuncia a teoria evolutiva:

---

<sup>21</sup> Ibid., p. 445.16

<sup>22</sup> Ibid., p. 548.28.

<sup>23</sup> Ibid., p. 556.7, also cf. p. 446.7.

<sup>24</sup> John Bishop, *Joyce’s Book of the Dark: Finnegans Wake* (Madison: University of Wisconsin Press, 1986), p. 240.

<sup>25</sup> *Finnegans Wake* p. 110.30

<sup>26</sup> Ibid., p. 252.28, 29. Dirk Van Hulle explora um conjunto de referências à Origem das Espécies de Darwin, ecoando tanto o Livro de Gênesis quanto a gênese de *Finnegans Wake*. “Reveiling the Ouragan of Spaces in Less than a Schoppinhour”, trabalho apresentado na conferência “Genitricksling Joyce”, Antuérpia, 1997, acessado em 21 de agosto de 2013, [antwerpjamesjoycecenter.com/ondt.html](http://antwerpjamesjoycecenter.com/ondt.html).

<sup>27</sup> James Atherton encontra em *Finnegans Wake* os axiomas Viconianos de que “Toda civilização tem seu próprio Jove” e “Every Jove compromete-se novamente, para iniciar seu ciclo, o mesmo pecado original do qual depende a criação. Segue-se daí que a criação é o pecado original” (*The Books at the Wake* [Londres: Faber e Faber, 1959], p. 32). É um passo adiante para reconhecer outro axioma: que a criação de seres humanos - seja por uma divindade ou por evolução - traz uma imperfeição única e autoconsciente no mundo.

A humanidade em estado de natureza [era] formada por seres semi-bestiais que mal tinham se livrado de seus pelos [e eram] gigantes mudos... Esta era uma concepção da história que precisou de um Darwin, antes que ela passasse a ser mais amplamente aceita... Descobrir a gênese da consciência racional em “our family furbear”<sup>28</sup> é toda uma luta em *A Ciência Nova*, que tenta determinar cientificamente como as bestas que buscavam refúgio nas cavernas ao ouvir o som do trovão, conseguiram, depois de muitas gerações, se tornar pensadores instruídos do Iluminismo.<sup>29</sup>

Em *A ciência Nova*, até mesmo os maiores pensadores não podem escapar do pecado da criação e suas origens bestiais. Assim, apesar de Vico preceder Darwin enquanto influência para Joyce, o mundo dramatizado em *Finnegans Wake* é impensável sem o fato de que uma longa linha de desenvolvimento evolutivo culminou no *Homo sapiens*, uma criatura transcendente ainda que naturalmente imperfeita (“*Sunflowered*”).

\* \* \*

O início/continuação de *Finnegans Wake* – “riverrun, past Eve and Adam’s, from serve of shore to bend of bay, brings us by a commodious vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs” – entrelaça vários tipos de fluxos.<sup>30</sup> Como o renovado rio do tempo, ALP carrega um novo ciclo da história, no qual ALP e HCE renascem como atores humanos; o rio corre revezando com a circulação sanguínea e o sistema digestório, conotado por “recirculation” e a comode ou penico em “commodious”.<sup>31</sup> A queda cristã reverbera nas primeiras cinco palavras, e o pecado original da divindade viconiana ecoa logo depois na palavra-trovão. A história humana iniciada em ambos os ciclos é subsumida pela moldura mais ampla de um mundo pós-darwiniano e sem Deus. Nesse mundo “*homines sapientes*”<sup>32</sup> (como Joyce se referia, de maneira ofensiva, em uma carta de 1934, sobre o suposto resultado final da evolução) inevitavelmente aspira ou tenta ser transcendência, em ciclos grandes e pequenos, e inexoravelmente cai/falha. Embora alguns críticos questionem a teoria de Bishop sobre o corpo adormecido de HCE ser a chave para o *Wake*, este permanece um romance no qual as funções físicas fornecem a pedra de toque para o entendimento mais abrangente dos eventos da história natural e cultural. O fluxo do rio Liffey incorpora o fluxo

---

<sup>28</sup> *Finnegans Wake*, p. 132.32.

<sup>29</sup> Bishop, *Joyce’s Book of the Dark*, pp. 176–77.

<sup>30</sup> *Finnegans Wake*, p. 3.1–3.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 364.

<sup>32</sup> James Joyce, *Letters of James Joyce*, Vol. III, ed. Richard Ellmann (New York: Viking, 1966), p. 312.

cíclico do tempo viconiano como a percepção da *durée* – sua consciência Bergsoniana da vida fluindo através do tempo – e os vários fluxos e ciclos do corpo.<sup>33</sup>

Diferente de *Ulysses*, o *Wake* se concentra na menstruação da filha, ao invés de focar na mãe. John Gordon identifica o atormentado histórico médico de Joyce e de sua filha Lucia – Cada um deles uma vítima de mudanças biológicas na forma de doença, que induziu a quase cegueira e a esquizofrenia, respectivamente – como base do relacionamento entre HCE e sua filha Issy. A menarca de Issy marca sua cisão em duas personagens, uma inocente e a outra sedutora, um evento que sugere a queda da humanidade em sua egoidade dividida, ao mesmo tempo inconscientemente natural e artificialmente autoconsciente. Por sua vez, sua auto divisão precipita umas das maiores quedas de HCE, sua própria cisão binária. Gordon explica as conexões biográficas-ficcionais:

A menarca de Issy e (*mesuration makes me mad*<sup>34</sup>) a loucura esquizofrênica...correspondem ao declínio de Lucia Joyce em direção a loucura e coincide com o início do glaucoma do autor. Os dois eventos são identificados com a... divisão do pai em um par similar composto pelo Shaun de olhos límpidos e Shem de baixa visão (seus filhos).<sup>35</sup>

A queda viconiana repetida, a sequência da reprodução e a divisão celular, a produção mensal do óvulo feminino, todos esses ciclos são aspectos da circulação geral de ALP como força de vida. A queda dos seres humanos para dentro de si mesmos como criaturas autoconscientes da mortalidade e vergonhosamente limitadas é encapsulada na mensuração de Issy, que envolve por um lado sua iniciação (menarca) no ciclo biológico da sexualidade e reprodução, e por outro, sua habilidade de pensar (*mens*, palavra latina para mente). Apesar de ALP recircular em seu papel enquanto natureza, as forças naturais não se importam com os indivíduos, por isso a tragédia, a necessária observação da comédia humana, de Issy e HCE, de Lucia e Joyce.

Para Joyce, não parecia haver nada de humorístico em relação à saída de Issy/Lucia da infância e a iniciação biológica na vida de mulher adulta. Em contrapartida, o espetáculo de Molly Bloom, uma mulher saudável e madura, aborrecida por ter que usar o penico de madrugada, por causa de sua menstruação, desempenha um papel na comédia de *Ulysses*. A vinheta análoga

---

<sup>33</sup> Brevemente, Bergson postula que o tempo da física (o tempo da natureza) é um fenômeno quantitativo que usamos erroneamente para definir nossas vidas em vez do tempo qualitativo da experiência humana - *durée* - que flui de um passado constantemente recriado coextensivo com o presente. Momentos em que acessamos nosso sentido de *durée* são transcendentais na medida em que nos elevam do tempo imediato, embora incluam nossa consciência de nós mesmos como criaturas mortais limitadas. Exemplos notáveis de *durée* em Ulisses são as reconstituições de memória de Bloom e de Molly sobre Howst; Um excelente exemplo no *Wake* é o soliloquio final da ALP, com a lembrança de conhecer seu futuro marido: “Where you meet I. The day. Remember! Why there that moment and us two only?” (FW 626.7-9). Veja Henri Bergson, *Time e Free Will*, trans. F.L. Pogson (New York: Humanities Press, 1971), págs. 100, 104 06.

<sup>34</sup> *Finnegans Wake*, p. 269. fn.3.

<sup>35</sup> John Gordon, *Finnegans Wake: A Plot Summary* (Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1986), p. 81.

apresenta os movimentos intestinais de seu marido na latrina; em ambas cenas os atores reagem sem vergonha diante das necessidades do corpo (embora Bloom necessite de privacidade e um pouco de tempo para relaxar no momento de fazer a transição da cultura para a função animal, a qual os humanos são ensinados a reprimir bem cedo). No *Wake*, o ato de urinar é natural para crianças, e potencialmente vergonhoso para os adultos que enchem ou (como a charwoman e minder-minder Kate) esvaziam penicos. No caso de Issy, ao urinar, o barulho – inocente em si mesmo enquanto transmitido pela modalidade da audição – é transmutado pela modalidade da cultura em um fenômeno que excita e, conseqüentemente, envergonha HCE, que em outro episódio é o “Dirty Daddy Pantaloons” pego espiando quatro garotas urinando no parque.<sup>36</sup> Para crianças pequenas, o ato de urinar é uma forma de linguagem corporal que Gordon faz relação com o ceceo de Issy.<sup>37</sup> O fato de seu ceceo infantil também excitar seu pai, aponta para a procedência da linguagem sonora enquanto um produto do gênero do corpo, no qual natureza e cultura se cruzam, as vezes de maneira que provoca vergonha: “He fell for my lips for my lisp, for my lewdspeaker”<sup>38</sup> (a recordação da excitação de Bloom quando ouviu uma prostituta é análoga: Whew! Girl in Meath Street that night. All the dirty things I made her say.<sup>39</sup> Referências anteriores na obra de Joyce sobre o ato de urinar, oscilam entre excitação dos machos ouvindo o tilintar sexual (e artisticamente inspirador) das fêmeas núbéis – Assim o duplo sentido do seu primeiro volume de poemas – *Chamber Music* – e a questão de fato premente dos homens se aliviando: por exemplo, Stephen e Bloom no jardim dos fundos da casa de Bloom.

Embora o ato de urinar e a urina provoquem pouco entretenimento em *Finnegans Wake*, a maior parte da comédia vulgar do *Wake* é digestiva e escatológica. Diferente do humor escatológico, segundo a arte da afirmação da vida de Joyce, desmascara em vez de zombar da baixeza corporal, enquanto ao mesmo tempo reconhece tabus contra a exposição de algumas partes e funções do corpo. A veemente negação de quebra de tabu de HCE por ter baixado as calças (e talvez defecado) no espaço público do parque, por exemplo, funciona de três formas. É engraçado; implica o leitor na medida que nos lembramos das nossas próprias experiências de exposição vergonhosa; e em sua ridicularidade (temos que assumir que HCE é mais um homem comum do que um sociopata) isso põe em perspectiva as dificuldades do binarismo da nossa natureza humana e animal.

---

<sup>36</sup> *Finnegans Wake*, p. 94.33

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 459.28.

<sup>39</sup> *Ulysses*, p.13.867–68.

O episódio burlesco de Burkley e o general russo é do mesmo modo uma parábola da permutação das reações culturais à baixaza corporal. Ellmann reconta a fonte do episódio, uma história de bar contada pelo pai de Joyce:

Burkley...foi um soldado irlandês na guerra da Crimeia que apontou uma rifle para um general russo, mas quando observou sua dragona e decorações, não conseguiu atirar. Consciente de sua obrigação, levantou seu rifle novamente, mas nesse momento o general abaixou as calças para defecar. Avistar seu inimigo em apuros... tão humano, foi demais para Burkley, que novamente abaixou sua arma. Mas quando o general se preparava para terminar o serviço com um punhado de grama, Buckley perdeu todo respeito por ele e atirou.<sup>40</sup>

Analisando o episódio sob a luz de outra fonte,<sup>41</sup> *Gargantua e Pantagrue* de Rabelais. William Sayers relaciona a obsessão de *Gargantua* com métodos de limpeza anal ao fato de o general fazer uso da plantinha para sua conveniência.<sup>42</sup> A escolha preferida de papel higiênico do jovem gigante acaba sendo um filhote de ganso vivo com o qual ele se sodomiza. Sayers argumenta que Burkley passa a ficar sexualmente excitado quando o general introduz “um corpo estranho, a grama, para dentro do seu próprio corpo e, disparando sua arma, o penetra.”<sup>43</sup> Isto é provavelmente correto e implica a particular identificação irlandesa com o agressor (uma versão de HCE, no drama de mudança da forma dos eus intercambiáveis). No contexto da natureza e da vergonha existencial, a seguinte sequência simplificada se desenrola. O general sai da cultura e da guerra na medida que tira seu uniforme. Não é mais um oficial inimigo, é um ser humano respondendo a um chamado da natureza, com o qual o irlandês cria empatia. Quando o russo insere a grama ainda viva em seu traseiro, à la *Gargantua*, ele passa a ficar tão vergonhosamente próximo da natureza que a identificação de Burkley com ele passa a ser intolerável. O ultraje substitui a empatia:

For when meseemin . . . beheaving up that sob of tunf for to claimhis, for to wollpimmsolff, puddywhuck . . . At that instullt to Igorladns! Prrronto! I gave one dobblenotch and I ups with my crozzier! Mirrdo! With my how on armer and hits lega n arrow cockshock rockrogn. Sparro!<sup>44</sup>

Em um nível, o soldado irlandês está furioso pelo insulto excremental (merde: merda) para com a Irlanda (paddywhack, um epíteto racista para uma pessoa irlandesa que é associado ao ato

---

<sup>40</sup> Ellmann, Joyce, p. 398.

<sup>41</sup> *Finnegans Wake*, pp. 337.32–355.33.

<sup>42</sup> William Sayers, “The Russian General, Gargantua, and Joyce Writing of “his wit’s waste” in *Finnegans Wake*,” *Joyce Studies Annual* (2008): pp. 146–62.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>44</sup> *Finnegans Wake*, p. 353.15–21.

de espancar a parte inferior do corpo, as nádegas, oferecendo assim, ainda mais ofensa para “tunf” ou turf of “Igorladns” / Irlanda).<sup>45</sup> Em outro nível, ele parece se ofender em nome do soldado russo (Igor lads) e a dignidade humana em geral; assim esse rifle também é o bastão episcopal do bispo, um símbolo de liderança espiritual e moral. Ele atira não apenas no inimigo posterior, mas numa visão culturalmente condicionada da separação do lado animal da humanidade. O que sua mira deixa escapar é a totalidade da condição humana, o que inclui, em um contínuo, tanto a baixeza da besta quanto a aspiração angelical às coisas mais elevadas. Inconscientemente, o *alter ego* de Buckley, Butt, processando Taff (o general e HCE), usa uma versão do cravo na lapela de Oscar Wilde. Sua “sunflowered beautonhole” é um emblema do heliotrópico defeituoso que tenta alcançar uma beleza superior ligada ao orifício do corpo, cuja beleza inferior, para o ultraje moral dos filisteus britânicos, também atraiu Wilde.<sup>46</sup>

## O PARADOXO DA CRIAÇÃO

*Sensation that drives desire that adheres to attachment that dogs death that bitches birth that entails the ensuance of existentiality.*<sup>47</sup>

Se *Ulysses* é o luminoso livro da vida escrito por Joyce, *Finnegans wake* é igualmente vivo, mas um livro mais obscuro. Ele se passa em forma de sonho durante a noite – talvez no corpo-mente de HCE que sonha, como argumenta Bishop – e obscurece as falas, suficientemente claras na consciência diurna, entre criação e destruição, entre uma criatura que se dissolve e se combina, e outra. O período noturno, o inconsciente, e o ato de morrer (mesmo que apenas para renascer) une o *Wake* à magia. Marcel Mauss observa que: “Seres mágicos e coisas mágicas notadamente incluem as almas dos mortos e qualquer coisa associada à morte. Testemunha o personagem eminentemente mágico da prática universal de evocar os mortos”.<sup>48</sup> A morte adentra os primeiros trabalhos de Joyce como uma intrusa misteriosa, a transformação de um corpo vivo que já foi familiar – Isabel Daedalus, padre Flynn, Mrs. Sinico, May Dedalus – em o outro: um que foi humano, para parafrasear o coveiro de *Hamlet*. O público participa, como quando Stephen e sua mãe, em *Stephen Hero*, ficam em silêncio ao contemplar a dissolução de Isabel. Mauss explica a

---

<sup>45</sup> ‘Igorladns’ obviously suggests more than just Ireland. The Russian general’s self-debasement, in Buckley’s eyes, seems to be a more universal insult – a debasing of Russian lads and Russian land, and in fact a letting down of the side for civilised humanity.

<sup>46</sup> *Finnegans Wake*, p. 350.11.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 18.26–28.

<sup>48</sup> 8 Marcel Mauss, *A General Theory of Magic*, trans. Robert Brain (London & Boston: Routledge & Kegan Paul, 1972), p. 119.

natureza comum de um rito que tenta evitar ou encapsular um evento tabu que ameaça contagiar os observadores:

Ritos simpáticos negativos... são atividades públicas apoiadas por estados mentais que são compartilhados pela comunidade... Um círculo de espectadores apaixonados se reúne em torno da ação que está sendo realizada. Eles ficam... absorvidos, hipnotizados pelo espetáculo. Eles se tornam tanto atores quando espectadores na performance mágica.<sup>49</sup>

O *Wake* é um rito – O “grande Funferall” de Tim Finnegan – que confunde o limite de Mauss entre o negativo e o positivo através da performance contínua de metamorfoses, o mágico retorna e emerge da matriz da natureza.<sup>50</sup> Seus atores, que mudam de forma, compartilham estados mentais na medida que assistem, escutam, falam sobre e representam os mistérios do nascimento, da vida, da morte e do renascimento. Eles são, na verdade, inseparáveis da aparentemente mágica transformação do mundo natural. O que eles percebem nisso é, apesar das evasões e distorções da mente em estado de sonho, eles mesmos.

Entre os quatro elementos do *Wake* – ar, terra, fogo e água – a água é a que mais se transforma, e por isso, a mais mágica e próxima da criação e da destruição. Em várias formas, desde o líquido amniótico do útero até o oceano, a água permeia o *Wake*. Ao experimentar a regressão intrauterina do sono profundo, HCE é como um peixe, um barco “waterbaby” flutuando em “majik wavus” (ondas mágicas) “backtowards motherwaters”.<sup>51</sup> Ainda enquanto um humano embrionário<sup>52</sup> ele já é marcado pela queda – “O, Foetal sleep, ah fatal slip”<sup>53</sup> – e marcado pelo seu relacionamento transcorpóreo com todas as águas da natureza (he is a bairn of the brine)<sup>54</sup> e não só dos fluidos maternos. “Motherwaters” sugere a profundidade aquática feminizada do Gênesis, bem como o oceano primordial no qual a vida orgânica e a evolução começaram. Sua filha recém-nascida e “the little love apprencisses” que são seus *alter egos*, como as gramíneas sedutoras do mar em “Proteu” (“the writhing weeds lift languidly and Sway”<sup>55</sup>, povoa sexualmente “the curliest weedeen (o primeiro Éden) old ocean coils around” (o velho oceano se contorce).<sup>56</sup> Mas esse jardim submarino existe no tempo, isto é, depois da queda, a qual gerou nossa consciência do tempo. Através da modalidade da visão, os sonhos salgados e molhados de HCE, tanto cria como o dirige

---

<sup>49</sup> Ibid., p. 132.

<sup>50</sup> *Finnegans Wake*, p.13.15.

<sup>51</sup> Ibid., p. 198.8, 203.31 and p. 84.30–1.

<sup>52</sup> Eu me baseio aqui na rica discussão de Bishop sobre a regressão intra-uterina e o mundo sensorial do feto (pp. 354–55, 458).

<sup>53</sup> *Finnegans Wake*, p. 563.10.

<sup>54</sup> Ibid., p. 198.7.

<sup>55</sup> *Ulysses*, p. 3.461–62.

<sup>56</sup> *Finnegans Wake*, p. 365.27–28, 32.

incestuosamente para sua própria filha, a quem seu olhar desnuda como se fosse uma Venus recém-nascida: For the love of goddess... I reveal thus my deepseep daughter which was bourne up proudly out of medsdreams unclouthed when I was pillowing in my brime”.<sup>57</sup> Assim, ele é “increaminated” no escândalo da criação que faz nascer a apetência e, admitindo sua culpa enquanto alguém que tem dificuldade de respirar “catasthmatic old ruffin” que coexiste com HCE como feto, faz uma confissão que ele assinala /designa como “fall stuff”.<sup>58</sup> Falstaff dirigido pelo desejo de Shakespeare e material relacionado à queda.

O fato de Issy usar o creme “vanishing” da marca Pond’s (“three creamings a day”) pode ser uma razão para seu pai se sentir “increaminated” (increminado),<sup>59</sup> mas o significado mais profundo de Pond’s tem relação com a quase perda de sua identidade quase narcisita, à medida que ela se admira num espelho d’água que, como Walden de Thoreau,<sup>60</sup> olha de volta e a observa: “Sure she was near drowned in pondest coldstreams of admiration forherself... making faces ate her backspilled likeness in the brook after and cooling herself in the element”.<sup>61</sup> Como Narciso, ela não consegue separar seu reflexo do elemento no qual está banhado. Seu desejo por si mesma puxa-a para baixo através de sua própria imagem da natureza, que ao mesmo tempo é e não é ela, e assim, ameaça afogar a concepção invertida dela mesma, a qual ela fez nascer (Nircississies are as the doaters of inversion”.<sup>62</sup> O sedutor (desejo), a tentada (Issy), e a tentação (o eu refletido) são todos aspectos da natureza e da natureza humana, separados um do outro depois da queda, enquanto permanecem ao mesmo tempo entrelaçados em uma relação mutualmente constitutiva e transcorpórea. Em sua encarnação enquanto Eva e Isis (a deusa egípsia da maternidade, da magia, e – como principal motor das gerações de filhos – dos primórdios), Issy está implicada na criação da humanidade, e assim, da natureza como percebida e sensorialmente co-criada pelos humanos. Como John Gordon observa, ela é “identificada com maçãs, especialmente com a maçã da queda,<sup>63</sup> e também ( através de seu papel de tentadora sibilante no *Wake*) com a serpente no Jardim. Deslizando de uma árvore carregada de “epples” e “pommies” ela é uma cobra sinuosa, videira frondosa em um satânico vestido de folhas:<sup>64</sup>

---

<sup>57</sup> Ibid., p. 366.12–15.

<sup>58</sup> Ibid., pp. 366.17, 23, 30.

<sup>59</sup> Ibid., p. 144.2–3.

<sup>60</sup> Cf. Thoreau sobre Walden Pond como ‘a perfect forest mirror’ que ‘betrays the spirit that is in the air’. Este espírito, ele deixa claro algumas páginas antes, une a natureza com a natureza humana: ‘A lake . . . is earth’s eye; looking into which the beholder measures the depth of his own nature’. Em Henry David Thoreau, *Walden* (New York: Time, Inc., 1962), pp. 186, 184).

<sup>61</sup> *Finnegans Wake*, p. 526.28–32.

<sup>62</sup> Ibid., p. 526.34–35.

<sup>63</sup> Gordon, *Finnegans Wake: A Plot Summary*, p. 80.

<sup>64</sup> *Finnegans Wake*, pp. 504.24, 33.

A downslyder in that snakedst-tu naughsy whimmering womans’t seeleib such afashionaping sathinous dress out pf that exquisite creation and her leaves... sinsinsinning since the night of time... in their new world through the germination of its gemination from Ond’s outset till Odd’s end...Evivae!<sup>65</sup>

Aqui, como a serpente, Eva desnuda, e o desejo sensual – uma mulher “snakedst” movida pelo capricho de se moldar a um ato de auto-criação, do macaco ao ser humano – Issy reúne a tentadora, a tentada e a tentação em um momento que, movido pelo tempo, germina o drama humano da vergonha, (os sentidos pecaminosas) e a morte. Enquanto evolução, ela põe em cena e encarna o novo mundo natural-não-natural, carnal-espiritual, exclusivamente autocentrado da humanidade. Por todo o *Wake* seu olhar narcisista entende a natureza como um epifenômeno dela mesma, e ela permanece cega para o fato de que seus esforços para alcançar a transcendência através de meios de auto-aperfeiçoamento artificial (tais como roupas ou cosméticos) não vão impedir que ela desapareça, contra o pano de fundo do tempo geológico, tão rápido quanto o creme da Pond’s ou um reflexo na água.

Entre as muitas águas no *Finnegans Wake*, os rios são os mais importantes. O oceano é primeiramente um caminho intra-europeu para invasores e amantes que estão regressando, seu ponto mais profundo é disconsiderado (“Challenger’s Deep is childsplay”)<sup>66</sup> em comparação com o caminho dos sons do inconsciente presentes no romance. A emergência da vida a partir do intercurso do oceano e da tempestade primordial é reconhecida. – “eumulonubulocirrhonimbant heaven electing, the dart of desire has gored the heart of secret waters” – e no final “the old man of the sea” (o velho homem do mar)<sup>67</sup>, visto por Anna Livia como seu “cold mad feary father”<sup>68</sup> (frio, louco e temeroso pai) simboliza deglutição e morte. Em contrapartida, os rios são femininos, nutrindo a terra com seus “affluvial flowandflow”.<sup>69</sup> Eles são uma “safety vulve” e uma “constant of fluxion, mahamewerma”:<sup>70</sup> Referências a recriação da terra através dos ciclos védicos do mundo (“mahamavantara”), como Bishop explica, e a maternidade e o nascimento (“vulva”, “wet”, “mama”)<sup>71</sup> Seguindo incessantemente da fonte à boca, os rios também são metáforas antigas para o tempo ilimitado; por eles fluírem do início ao fim, podem representar também a vida humana ilimitada.

---

<sup>65</sup> Ibid., p. 505.7–13

<sup>66</sup> Ibid., p. 501.11.

<sup>67</sup> Ibid., p. 599.25–26, 34–35.

<sup>68</sup> Ibid., p. 628.2.

<sup>69</sup> Ibid., p. 404.1.

<sup>70</sup> Ibid., p. 297.26–27, 29–30.

<sup>71</sup> Bishop, *Joyce’s Book of the Dark*, p. 381

Estas metáforas ribeirinhas antitéticas apontam para o paradoxo central do *Finnegans Wake*. Quando identificado com os fluxos microcósmicos e os refluxos da natureza, nossa auto renovação da cadeia de seres – O “strandentwining cable of all flesh”, de Stephen<sup>72</sup> o cordão umbilical que ele imagina em “Proteu”, que conecta a humanidade a Eva – parece nos alinhar com a imortalidade virtual. Assim, ALP é o Liffey e aproximadamente mil outros rios, mais ou menos sempre circulando como parte de um ciclo maior de baixa e reabastecimento. O ciclo, quando absorve um/a observador/a e o/a retira temporariamente das preocupações cotidianas do eu individual, é belo e traz elevação, como na descrição do movimento dos átomos de carbono feita pelo biólogo Tyler Volk:

Um ciclo de carbono se desdobra repetidamente e em um grande coro: Os detritos da planta são consumidos por uma minhoca, que libera dióxido de carbono, que se dissolve nos lençóis freáticos, que flui para os rios e então para os oceanos, e de lá se difunde em forma de gás de volta para a atmosfera. Então a fotossíntese o traz de volta para o tecido vegetal... Uma folha caída dessa segunda planta é acariciada e consumida pelas hifas de um fungo.<sup>73</sup>

A vida experimentada em *durée* – “between all the goings up and the whole of the comings down and the fog of the cloud in which we toil and the cloud of the fog under which we labour”<sup>74</sup> – flui de um modo diferente. Ela se move da felicidade, problemas e incertezas em direção à sua dissolução. Issy, uma vez foi jovem, núbil, sedutora, ALP em sua encarnação como descendente/*ater ego* da primeira mãe, caminha para a morte como a consequência do orgasmo/“dying”: “Die eve, little eve, die!”<sup>75</sup> Ela mistura lembranças com arrependimentos e fica de luto por HCE, ela, toda humanidade: “First we feel. Then we fall... I thought you the great in all things, in guilty and in glory. You’re but a puny... My leaves have drifted from me. All.”<sup>76</sup> Ela não é um rio; não é uma planta presa no ciclo de carbono, indolentemente oferecendo folhas caídas à natureza para seu consumo e metamorfose. Carregada pela velhice, ela encara o pior das limitações existenciais e sente pavor e vergonha.<sup>77</sup> O universo desperto, tão fundamentalmente irreligioso quanto o restante da ficção de Joyce, não prevê renascimento individual. Portanto, ela não pode

---

<sup>72</sup> Ulysses, 3.3.

<sup>73</sup> Tyler Volk, *Metapatterns* (New York: Columbia University Press, 1996), p. 234.

<sup>74</sup> *Finnegans Wake*, p. 599.29–31.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 215.4.

<sup>76</sup> *Ibid.*, pp. 627.11, 23–24; 628.6.

<sup>77</sup> Norris observa: O progresso inexorável do berço ao túmulo, da inocência à experiência, é aterrorizante para o indivíduo apanhado na maquinaria cíclica. O Despertar é também sobre esse medo, sobre a resistência das figuras wakeanas de mudar e declinar, sobre sua relutância em reconhecer sua culpa e mortalidade, e sobre sua fuga para as defesas, disfarces, ilusões e mitos disponíveis para eles no sonho. (p. 97). O que eu acrescentaria ao resumo de Norris é a vergonha existencial que essas figuras sentem como resultado de suas falhas em superar a limitação corporal em particular.

encontrar consolação no novo ciclo da história com o qual o romance recomeça. Além disso, o *ricorso* é pós-edênico desde o começo (exceto talvez na infância quando “we are once amore as babes awondering in a wold made fresh”) porque seus atores são seres humanos lutando para transcender os limites da natureza, que estão dentro e fora deles.<sup>78</sup> É “the seim anew”<sup>79</sup>: a vida renovada, com seus prazeres e alegrias ocasionais, mas também com a vergonha renovada.

\*\*\*

Para concluir, cito um comentário de um naturalista irlandês sobre o rio Liffey como entidade biológica:

A água do rio Liffey, mesmo no seu estado mais puro, antes dos humanos terem se estabelecido em suas margens, sempre – como todo rio – carregou uma quantidade substancial de materiais orgânicos. Folhas mortas, excrementos de peixes e os últimos restos mortais de todos os tipos de vida animal são carregados em suspensão pela jusante. No devido tempo, o assentamento humano acrescentou quantidade e variedade a esse material. A partir do momento da morte, resquícios das plantas e dos animais começam a ser decompostos por bactérias e se tornam simples substâncias químicas.<sup>80</sup>

O Liffey não é uma pessoa, mas a descrição de Christopher Moriarty de sua reciclagem da matéria orgânica deixa clara a relação transcorpórea no que se refere à outras entidades, incluindo as pessoas. A constante metamorfose do rio e o que ele carrega formam um microcosmo dos processos naturais dos quais os personagens do *Wake*, na vida, na dissolução e na morte, são inseparáveis.

O desenvolvimento mais conhecido da ficção de Joyce reflete seu crescente interesse pela forma; mas também reflete sua cada vez mais entusiasmada meditação sobre o corpo enquanto onfalo da experiência humana, abraçando a natureza à medida que ela se manifesta (e pela qual é co-criada) através dos sentidos e de uma mente espiritual. Caliban (limitação) muito próximo de Ariel (transcendência) parece resumir a visão madura de Joyce sobre a condição humana em um mundo rodeado, no final das contas, não por Deus, mas pela natureza. Ele reconhece a alienante “monstruosidade do apenas-assim do mundo”.<sup>81</sup> a necessidade biológica como um embate pessoal, não um processo externo cheio de graça, como o ciclo do carbono evocado por Volk. Mas ele coloca contra isso a transcendência da reconciliação através do momento sagrado (isto é, conexões

---

<sup>78</sup> *Finnegans Wake*, p. 336.16–17.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 215.23.

<sup>80</sup> Christopher Moriarty, *Exploring Dublin* (Dublin: Wolfhound, 1997), pp. 39–40.

<sup>81</sup> Joseph Campbell, *The Masks of God* (New York: Viking, 1969), p. 181.

mais elevadas com o outro) e através da arte. Em *Ulysses*, a lembrança transcendente do namoro em Howth compartilhada por Bloom e Molly efetivamente suspende o tempo. Apesar da divindade não poder redimir a voracidade da natureza, como Stephen comprova na ala da maternidade no hospital,<sup>82</sup> a arte épica de *Ulysses* e de *Finnegans Wake* – A arte emoldurando a natureza dentro do fluxo da natureza, como a queda de Ícaro de Breughel no poema de Auden “Musée de Beaux Arts” – redime tempo e natureza, temporariamente, leitor por leitor.

Antes mesmo de *Finnegans Wake* se estabelecer, Joyce já era um homem que envelhecia prematuramente, atingido por choques naturais na forma da doença do seu olho e da esquizofrenia de sua filha. Ele não precisou se aventurar na natureza selvagem para experimentar “o choque do real”,<sup>83</sup> A natureza estava o destruindo. Não é de se admirar que ele estivesse escrevendo um livro ainda mais obscuro que *Ulysses*, uma tragicomédia sobre a queda: uma comédia por causa da humorística afirmação da força criativa da vida, e uma tragédia por causa do seu reconhecimento da face reversa e destrutiva dessa força, que traz dor e determina o fluxo unidirecional da vida do indivíduo. Parte da genialidade do *Wake* reside em sua visão abrangente do natural e do humano, de “every person, place and thing in the chaosmos of Alle anyway connected”.<sup>84</sup> Corpos de todos os tipos se interpenetram e definem uns aos outros em seus modos de retratar “this timecoloured place where we live”,<sup>85</sup> e enquanto Joyce estava longe de ser um naturalista ou um amante da natureza, ele se tornou algo como um filósofo da natureza, isto é, um filósofo do entrelaçamento transcorpóreo (um contínuo processo feminino ao invés de uma propriedade masculina fixa) da natureza e da natureza humana. Tanto no *Wake* como em *Ulysses*, sua exploração artístico-filosófica das relações mais profundas entre as pessoas, corpos e coisas encontram um equilíbrio entre a vergonha existencial e a transcendência, como se ele estivesse prestando atenção no alerta de Pascal para não “mostrar ao homem... o quanto ele se assemelha a uma besta, sem mostrar a ele sua grandeza”.<sup>86</sup> Apesar das complexidades formais de ambos os romances, nenhum dos dois expressa o impulso do domínio biológico em direção à arte bizantina. As principais características de suas “sunflowered” transcende (como a lótus da árvore da vida) ao mesmo tempo que permanece fundada em uma teia de relações naturais.

---

<sup>82</sup> Stephen describes nature as ‘an omnivorous being’ (U 14.1286) that consumes everyone.

<sup>83</sup> Edward Abbey, *Desert Solitaire* (New York: Ballantine, 1968), p. 45.

<sup>84</sup> *Finnegans Wake*, p. 118.21–22.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 29.20.

<sup>86</sup> Quoted in Mark Lilla, ‘The Hidden Lesson of Montaigne,’ *The New York Review of Books*, Vol. LVII, No. 5 (March 24, 2011), p. 21.

**Title**

Humanity “Sunflowered” in *Finnegans wake*: nature, existential shame and transcendence

**Abstract**

It is presented here the translation of the article “‘Sunflowered’ Humanity in *Finnegans Wake*: Nature, Existential Shame and Transcendence”, by the American critic James Fairhall. The article is part of the collection entitled *Eco-Joyce: The Environmental Imagination of James Joyce*, edited by Robert Brazeau and Derek Gladwin, published in 2014. The issue is an important contribution to Joyce’s studies, especially because it highlights the ecological awareness that can be perceived in the writing of James Joyce. The purpose of this article’s translation into Brazilian Portuguese was to bring some aspects of the recent debates about Joyce’s work from the perspective of ecocriticism. Starting from Joyce’s last novel, Fairhall discusses about humanity in its transcendent dimension and, at the same time, bound to the shame provoked by the needs of the body.

**Keywords**

*Finnegans Wake*; James Joyce; Ecocriticism.

---

Recebido em: 22/05/2018.

Aceito em: 18/07/2018.