

JOYCE E “FINNEGANS WAKE”¹

MARIA TEODORA DE BARROS OLIVEIRA²

Para nós da língua portuguesa este é o ano de **James Joyce**. Recentemente foi publicada no Brasil a novela **Giacomo Joyce** e estamos já às vésperas do lançamento da transcrição de **Finnegans Wake**, considerada umas das principais obras da literatura deste século.

Escrever este texto constituiu-se para mim numa espécie de exercício introdutório à sua obra. Com esse propósito, selecionei algumas observações que me pareceram elucidativas e até mesmo indicativas para essa introdução, constituindo dessa forma o que aqui vou apresentar. Não me detive nas diferentes biografias de Joyce, tampouco considerei as questões pertinentes à análise literária. Limitei-me a alguns dos principais textos sobre ele e sua obra, notadamente sobre o **Finnegans Wake**.

A obra de Joyce é em grande parte autobiográfica. Na sua trama estão expressas experiências e relações vividas com seus familiares, sob os nomes de outras personagens (em **Dublinenses** e no **Retrato**., por exemplo). Encontram-se ainda, relações análogas com as que manteve com escritores que foram seus amigos -Italo Svevo, Ezra Pound e Samuel Beckett. Quem aponta para esse último fato é o crítico Jean Michel GARDAIR³, com base em textos escritos por Svevo, onde se encontram as evidências de uma analogia entre o encontro de Joyce e Svevo, o gaélico e o judeu, e o encontro em **Ulysses** entre Dédalus e Bloom, o grego e o judeu, homens de línguas mortas. Remete-nos este autor às relações comuns existentes entre pai e filho, ainda que numa relação de adoção: Dédalus encontra um pai no judeu Bloom, que através de diversos sonhos e aventuras, também experimenta essa paternidade. Mesmo que Stephen Dédalus não esteja convencido de pertencer a Bloom, conforme observa Svevo⁴, este “*proclama toda sua afeição paterna, sente todos os deveres e a responsabilidade que disso resultam. Mas que o pai seja afetuoso e o filho indiferente é um fato que se encontra freqüentemente*”. Entre Joyce e Svevo o enredo é semelhante, evidenciando-se nas relações pouco atenciosas para com o amigo, e mesmo na indiferença sobre sua morte num acidente de carro, quando comentada em carta de Joyce a Miss Weaver.⁵

As analogias entre sua vida e obra foram apontadas também por outros escritores como Chester ANDERSON⁶, em sua biografia de Joyce, e por Richard ELLMANN⁷, quando da

¹ Texto apresentado na V Jornada Freud-Lacaniana em Recife, em 1999. Publicado no Anais da Jornada.

² Mestre em Antropologia pela UFPE, é professora na UFRPE. Faz formação psicanalítica freudo-lacaniana no Traço Freudiano Veredas Lacanianas.

³ GARDAIR, J.M.. Joyce e Italo Svevo. In: *Joyce e o Romance Moderno*. SP., Ed. Documentos Ltda. 1969.

⁴ SVEVO, Italo. Uma Visão de Ulysses. In: *Joyce e o Romance Moderno*. SP. Ed. Documentos Ltda. 1969.

⁵ Editora da revista *The Egoist* que publicou pela primeira vez “*O Retrato do Artista Quando Jovem*”.

⁶ ANDERSON, Chester G.. *James Joyce*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 1989.

apresentação da edição americana do manuscrito que tinha permanecido inédito, denominado **Giacomo Joyce**, escrito por Joyce em Trieste logo após ter terminado de escrever **Retrato do artista quando jovem**, e que se constitui como uma passagem entre **Retrato** e **Ulysses**.

Considerada na literatura ocidental a obra que mais exige do seu leitor **Finnegans Wake** é também a que mais comunica o quanto o autor se divertia escrevendo. Mas Joyce ainda não foi suficientemente compreendido pelo público. E isso provavelmente pela complexidade da obra. Neste sentido o próprio Joyce se queixou logo após a publicação de **Finnegans Wake**, ao interrogar porque deveria escrever um outro livro já que esse ainda não havia sido lido. Sabia, contudo, que daria muito trabalho aos analistas literários, pelo menos por “trezentos anos”, o que revela sua consciência crítica.

Parece-me digno de registro, contribuindo para a compreensão da construção de sua obra, apontar para a função do sentido da morte para ele, que o impulsionava a produzir, a organizar a trama das suas personagens. De acordo com o crítico Henry RONSE⁸, Joyce dizia que

“a mordacidade tinha para ele um sentido particular pelo fato de que a progressão do livro era tal qual a progressão de uma limpeza. Quando citava ou incluía no livro um personagem já tinha em mente sua morte ou sua partida ou seu infortúnio, e cada episódio, que tratava de um setor da cultura artística, deixava atrás de si um campo queimado.”

Ulysses é um romance que teve cada capítulo situado em um ambiente diferente, no interior da cidade de Dublin. Nele, o autor apresenta os pensamentos de um grupo de dublinenses durante um dia de verão, e em cada capítulo explora um momento desse dia. Há dezoito capítulos, dezoito momentos, dezoito procedimentos ou estilos e outros grupos de dezoito elementos.

Já em **Finnegans Wake** o autor explora todos os grupos possíveis, qualquer que seja o número de seus elementos. No seu texto, sempre que um elemento é considerado membro de um grupo conhecido, utilizará também todos os outros elementos. Como exemplo o romancista BUTOR⁹ cita que se um personagem se chama João, sendo João o nome de um dos quatro evangelistas e dos doze apóstolos, Joyce utilizará os outros três evangelistas e os outros onze apóstolos, e assim por diante.

Finnegans Wake, iniciada logo após a conclusão de **Ulysses**, é uma tentativa de sua complementação. Joyce vai dedicar dezessete anos a elaborar e a complexificar a sua linguagem, transformando-a assim num verdadeiro enigma, dificultando a sua

⁷ ELLMANN, R. Apresentação de Giacomo Joyce. In: *Joyce e o Romance Moderno*. S.P. Ed. Documentos Ltda, 1969.

⁸ RONZE, Henry. Retorno a Joyce. In: *Joyce e o Romance Moderno*. S.P. Ed. Documentos Ltda. 1969.

⁹ BUTOR, Michel. Joyce e o Romance Moderno. In: *Joyce e o Romance Moderno*. SP. Ed. Documentos Ltda. 1969.

compreensão. Já no início de sua carreira literária dissera que uma de suas armas artísticas era a do fazedor de labirintos. O escritor Anthony BURGESS¹⁰ entende que as dificuldades de *Ulysses* e de *Finnegans Wake* “representam aqueles elementos que cercam as simplificações imediatas da sociedade humana; simbolizam a história, o mito e o cosmo.” Temos de aceitá-los e considerá-los como partes integrantes da vida do homem. E Joyce não vai negar a chave para a sua compreensão. Conforme Edmund WILSON¹¹⁻¹² observa, Joyce publicou no mensário transatlântico parisiense **Transicion** metade dessa obra, quando ainda era **Work in Progress**.¹³

Finnegans Wake trata da representação das fantasias de um sonho, ou melhor dizendo, das sensações experimentadas por uma pessoa durante uma noite de sonho. O herói **Humphrey Chimpden Earwicker, HCE**, de origem escandinava (daí o seu nome adaptado), sentia-se estranho no ambiente em que vivia, isolado entre os vizinhos devido ao seu nome e às diferenças na religiosidade - era protestante morando entre católicos. Ele e sua mulher Anna tiveram três filhos, Isobel, já adolescente e dois garotos gêmeos mais jovens, Kewin e Jerry. Casara-se quando Anna ainda era bem jovem, guardando grande diferença de idade. Situando-se ele entre os 50 e 60 anos, já não experimentava mais o mesmo interesse sexual antes sentido por ela.

Após um exaustivo dia de trabalho em um sábado qualquer na hospedaria da qual era proprietário, fora para a cama um pouco embriagado. Naquela noite fora acometido de inquietação, padecendo de um pesadelo. No seu sonho confundira seu primeiro sentimento por Anna como uma emoção erótica que sua filha lhe havia despertado. Sua afeição por seu filho favorito, Jerry (identificado no sonho como o gêmeo Shemm), adquirira associações homossexuais. No começo do sonho Earwicker figura como Tristão, e durante toda a noite faz a corte a Isolda. A ação da sua censura intervém, mudando o nome de Isobel em Iseult la Belle, mudando também o nome de Ana Liffey, que figura no sonho por Anna Livia Plurabelle. A idéia de incesto e de homossexualismo é desenvolvida no texto. Earwicker no sonho é Tristão roubando Isolda, é Adão que perdeu o paraíso, é o Arcanjo Miguel lutando contra o mal.¹⁴ Earwicker caiu como Adão, como o Humpty Dumpty e como o herói Tim Finnegan da balada irlandesa de *Finnegans Wake*, que caiu de um andaime e morreu. É dessa canção que Joyce retira sua temática O sonho é a celebração do ritual fúnebre de Tim Finnegan. Segundo o artigo de CAMPBELL & ROBINSON, “*Introdução a um assunto estranho*”, traduzido por Augusto de CAMPOS¹⁵, durante o velório promovido pelos

¹⁰ BURGESS, Anthony. *Homem Comum Enfim*. Uma introdução a James Joyce para o leitor comum. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

¹¹ WILSON, E. *O Castelo de Axel*. São Paulo, Cultrix, 9ª ed. 1993. (publicado pela 1ª vez em 1931).

¹² Idem, O Sonho de H. C. Earwicker, in: *Raízes da Criação Literária*, Editora Lidador, Rio de Janeiro, 1966.

¹³ Há uma coletânea organizada a partir de artigos dessa revista, cujos autores receberam pistas do próprio Joyce, como forma de fornecer ao público uma chave, o que tornou possível a compreensão do livro. (*Our Examinations Round His Factification for Incamination of Work in Progress, publicado por New Directions, de Norfolk, em Connecticut.*)

¹⁴ Tanto o Arcanjo quanto o Adão compunham imagens que estavam representadas no seu quarto, o Arcanjo num quadro, lutando contra o mal, e Adão esculpido num detalhe da lareira.

¹⁵ CAMPOS, Augusto e Haroldo. *Panorama do Finnegans Wake*. Ed. Perspectiva, 1971.

amigos, alguém o respinga de uísque e Finnegan ressuscita, desperta de novo para a vida, tomando parte da dança generalizada.

Tim representa todos os heróis - Tor, Prometeu, Cristo, Osíris, Buda que inspiram a humanidade. Representa também a queda simbólica: é a de Lúcifer, de Adão, de Roma, a queda de Humpty Dumpty e a queda da maçã de Newton, simbolizando dessa maneira a queda diária humana com a conseqüente perda da graça. Essas várias quedas- implicando correspondentes ressurreições- provocam uma libertação de energia que mantém o universo a girar como um redemoinho, e fornecem a dinâmica que põe em movimento o ciclo quadripartido da História Universal, numa evocação a obra *La Scienza Nuova* do filósofo Giambattista Vico¹⁶. No funeral Tim Finnegan é exortado a permanecer morto, pois que um recém-chegado à baía de Dublin, seu sucessor, acaba de aportar. É **Humphrey Chimpden Earwiker, HCE**.

Sua mulher, **Ana Livia Plurabelle, ALP**, simboliza o princípio do movimento vivo, cíclico, é também o rio Liffey que corta Dublin e todos os demais rios do mundo. Representa Eva, Ísis, Isolda.

É uma obra aberta, numa retomada cíclica tal qual a imagem da personagem feminina **ALP** nos remete. Em **Finnegans Wake** todos os elementos são multiplicados, a partir dessa composição que constitui a obra. “*São círculos que partem da balada inicial e que se cruzam em vários pontos. Todas as palavras tornam-se assim superposições de palavras*”, nos diz o escritor francês Michel BUTOR. Ele ainda nos traz elucidaciones ao aproximar a prática de Joyce à dos músicos mais modernos, observando que com o progresso de sua cegueira, à medida em que elaborava sua obra, também aumentava sua sensibilidade para a natureza sonora do material que empregava, manifestando dessa maneira sua percepção da relação íntima que liga o romance à poesia e à música.

Dessarte, o desenvolvimento linear da narrativa deixa de ter validade em **Finnegans Wake**, onde tudo se passa num tempo e espaço total. Os personagens se aglutinam num *corso e ricorso*, perene. Para Haroldo de Campos esse romance tem como verdadeira personagem a sua própria linguagem. Ou, conforme Samuel BECKETT¹⁷, “[a obra] não é sobre alguma coisa. É ela própria essa alguma coisa”.

Os protagonistas de Joyce pensam e sentem exclusivamente em termos de palavras, isto devido, em parte, à forma como ele mesmo pensa, decorrente da perda progressiva da

¹⁶ De acordo com Campbell e Robinson, esta é uma referência à concepção de Vico, filósofo setecentista, sobre cuja obra *La Scienza Nuova* Joyce constrói sua alegoria histórica. Essencialmente, é a noção de que a história passa por quatro fases: teocrática, aristocrática, democrática e caótica. Representada esta última fase (como a nossa própria época), pelo individualismo e pela esterilidade, terminando por um tropejar, que redesperta a humanidade para o sobrenatural. Reiniciando, então, o ciclo a girar, retornando à teocracia primitiva. Vico foi um filósofo napolitano que Benedetto Croce havia tirado do esquecimento em 1911, ao publicar um livro em Trieste, quando Joyce lá residia. *Finnegans Wake* teve sua origem, pois, em Trieste.

¹⁷ BECKETT, Samuel (e outros): *Our Examination Found His Factification For Incarnation Of Work In Progress*, Faber & Faber, Londres, 1961 (2ª ed.).

visão, tornando-se-lhe difícil trabalhar. Se em **Ulysses** as descrições são em frases esparsas, com suas personagens falando em permanente monólogo mais do que as vemos, Joyce, em **Finnegans Wake**, tentou que seu herói exprimisse em palavras os estados mentais que surgem nos sonhos, habitualmente sem palavras, ou, quando presentes, em linguagem como a do poema “Jabberwocki”¹⁸ de **Alice no País dos Espelhos**, de Lewis Carrol. No ensaio já citado de Edmund WILSON, este esclarece que Joyce mergulha na consciência do próprio sonhador, que é apresentada inteiramente nessa linguagem de Jabberwocki, só que sem as explicações do autor, o que o diferencia de Lewis Carrol. Entende que é uma obra de enorme interesse artístico e psicológico, e talvez “*a mais notável peça de literatura onírica jamais escrita.*”

Sugere WILSON, para melhor entender o método de Joyce, algo que é análogo ao exercício que *Maury*, citado por Freud¹⁹, procedeu em 1878: o registro do que se nos vai na mente no momento em que principiamos a adormecer. Deixemos que ele próprio o anuncie:

“Imagens- ou palavras, se pensarmos em palavras como Joyce-, que já estavam na mente consciente, adquirirão de súbito significação ominosa, que nada tem a ver com suas funções ordinárias, algum vívido incidente, que pode ter ocorrido pouco antes de irmos para a cama, começa a avultar, revestido de um significado, uma emoção, que a princípio não reconhecemos, porque a florou da parte submersa da mente e tenta fazer-se disfarçadamente passar por experiência imediata- porque está dissociada da situação de que se originou. Ou, ao contrário, podemos livrar-nos de uma idéia abstrata importuna, que nos tem estado a preocupar, permitindo-lhe transformar-se numa imagem concreta inócua, que mais facilmente podemos tirar do pensamento[...]. De igual modo, as imagens que nossa mente desperta manterá separadas uma das outras, misturam-se incongruamente em nosso sonho, mas suscitando efeito de perfeita congruência. Uma só das sentenças de Joyce, por isso, combinará dois ou três significados diferentes- dois ou três diferentes grupos de símbolos; uma única palavra poderá combinar dois ou três.”

WILSON demarca assim a evidência de que Joyce valeu-se de Freud no que diz respeito aos princípios que governam a linguagem falada nos sonhos. Joyce, com o seu ato criativo na linguagem, possibilitou esse retrato da vida psíquica na manifestação do inconsciente. Havia lido Freud, guiado possivelmente por Edoardo Weiss, sobrinho de Ettore Schmitz (nome do romancista Italo Svevo), introdutor da psicanálise na Itália em 1910.

Freud, n’**A Interpretação dos Sonhos**, quando trata de *Excitações Sensoriais Internas (Subjetivas)*, fala dessas imagens que são como o sonho, e que não se sabe se se está no estado de vigília. Diz que se fala delas ao acordar ou mesmo antes de adormecer. São as “alucinações hipnagógicas” que funcionam como o sonho porque já há uma ação do desejo onírico. Essas alucinações, ou “*fenômenos visuais imaginativos*” são “*imagens, amiúde muito vívidas e rapidamente mutáveis, que podem surgir – com grande freqüência*

¹⁸ Traduzido por Augusto Campos, em *Panorama*, por **Jaguadarte**)

¹⁹ FREUD, S. ESB., 1972. *A Interpretação dos Sonhos*. Primeira parte, Vol. IV (1900) Cap. I, p.33

em algumas pessoas – durante o período de adormecerem; e também podem persistir por algum tempo depois de os olhos se abrirem.” (p.33). Também ocorrem hipnagógicamente, da mesma forma que as imagens visuais, alucinações auditivas de palavras, nomes e assim por diante, podendo ser repetidas num sonho, funcionando como um anúncio do que vai se desenrolar.

Daí porque a tradução de **Finnegans Wake** é aguardada não só pelos que fazem literatura, mas também pelos que exercem a escuta psicanalítica, para quem a escuta das palavras, tal como na Grécia arcaica, pré-socrática, vale não apenas por seu conteúdo manifesto, mas e sobretudo, pelo que tem a ser decifrado.

GARCIA-ROZA²⁰ nos aponta para o valor das palavras no tempo de Parmênides, pois faziam parte do mundo das coisas e dos acontecimentos. *“A palavra, juntamente com as condições de sua enunciação valia também como signo a ser decifrado para que um outro sentido, oculto e misterioso, pudesse emergir, num interminável de decifrações”*. A palavra do aedo, poeta-profeta da Grécia arcaica era portadora da verdade, da *alétheia*. Cita Heidegger em sua leitura de Parmênides, quando vai dizer que a questão do desvelamento, como tal, não é a questão da verdade, que *“a verdade não é uma adequação entre o pensamento e a coisa, mas caminho pelo qual ser e pensar podem dar-se”*. Esse caminho é o desvelamento. E acrescenta: *“(…) A alétheia de Parmênides não é uma evidência, mas uma presença que se vela, um desvelamento do qual faz parte um velamento, um ocultar-se”*, não existindo uma alétheia sem a lethe.

GARCIA-ROZA indica, ainda em Heráclito, a relação que a palavra mantém com o enigma e com o silêncio, essencial a ela. E que essas características de enigma atribuído à verdade também estão em Parmênides. Articula, assim, essa visão da verdade ligada ao enigma e ao silêncio à verdade da psicanálise, que é a verdade do desejo, que se esconde ou se nos mostra apenas como distorcida. Sendo o relato do analisante um enigma a ser decifrado, a psicanálise constitui-se então como uma teoria e técnica do deciframento. E no enigma, verdade e engano estão presentes, se complementam sem se excluírem. Os signos que compõem esse enigma não nos remetem a uma outra coisa, mas a um outro sujeito. GARCIA -ROZA vai apontar como no discurso de Freud isto já está presente, quando Freud diz que na prática psicanalítica a verdade se insinua quando o discurso falha, desordenado que foi por um outro que lhe provoca lacunas, os “atos falhos”. Ao que LACAN²¹ vai acrescentar:

“Na análise, a verdade surge pelo que é o representante mais manifesto da equivocação – o lapso, a ação que se chama impropriamente falhada (...) Nossos atos falhados são atos que são bem sucedidos, nossas palavras que tropeçam são palavras que confessam. Elas, elas revelam uma verdade de detrás. (...) O próprio do campo psicanalítico é supor, com efeito, que o discurso do sujeito se desenvolve

²⁰ GARCIA-ROZA, L.A. *Palavra e Verdade na filosofia antiga e na psicanálise*. Rio, Jorge Zahar editor, 1998.

²¹ LACAN, J. *O Seminário: Livro I: Os Escritos Técnicos de Freud, 1953-1954*. Versão Brasileira de Betty Milan. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

*normalmente na ordem do erro, do desconhecimento, e mesmo da denegação(...)
Mas – eis o novo- durante a análise, nesse discurso que se desenvolve no registro
do erro, algo acontece por onde a verdade faz irrupção, e não é a contradição.(p.
302).*

Lacan vai dizer também, no Livro 2 do Seminário, que na interpretação, na análise, “*trata-se de ensinar o sujeito a nomear, a articular, a fazer passar à existência, este desejo que está, literalmente, para alguém da existência, e por isto insiste.*” A ação eficaz da análise se dá se o sujeito chegar a reconhecer e a nomear seu desejo. Mas não algo que já estaria aí, dado. “*Ao nomeá-lo, o sujeito cria, faz surgir uma nova presença no mundo.*” São esses, pois, os instantes do desvelamento, do mostrar-se e do ocultar-se.

É assim que no discurso do analisante, como no seu silêncio, nos seus tropeços, nas suas construções, a verdade se mostra e se esconde. “Heráclito”, observa SOUZA²²,

“jogava com equívocos fônicos e com construções inusitadas do ponto de vista sintático que até hoje são misteriosas. Heráclito, Rabelais, Joyce, o que perguntavam todos esses autores? Eles criaram na língua. No dizer homérico, proferiram um ato blasfêmico, o pecado, pois quando eu crio, invento, ocupo o lugar do Criador, morro como criatura. Na clínica o analisante cria o tempo todo quando, na impossibilidade de dar conta de um Real que o atormenta ele comete um lapso, faz um sonho, diz algo inusitado, uma construção atrapalhada...É o próprio nascimento da palavra, é o momento da blasfêmia. O analista avalia esse lugar com a sua interpretação, quando o analisante cria um neologismo para expressar algo que, de outra forma, não teria expressão”.

É então nessa situação de impossibilidade do sujeito de expressar na língua que está à sua disposição aquilo que possa dar conta de um Real que o atormenta, que o analisante busca, na relação de alteridade que estabelece com o analista, condições em que possa criar, fazer com a língua, através do erro, das falhas do seu próprio dizer. São nas condições de erro na fala que vai irromper o sujeito, condições essas que vão permitir a reconstrução de sua história, a simbolização desse Real. Lacan vai dizer, ao final do *Seminário 2*, que o erro não ocorre sem uma causa, que há um determinismo, embora o erro não seja intencional.

Nesse sentido, Joyce se apresenta como o autor que mais radicalizou ao criar na linguagem, tanto no eixo sintático como no semântico, subvertendo os códigos lingüísticos. Ainda que tenha agido intencionalmente - não fora numa situação de fala, numa relação de transferência, mas de linguagem escrita - também Joyce não fugiria a um determinismo imaginário ao tecer sua história.

Aos dezessete anos Lacan já sabia disso, quando encontrou Joyce, ao freqüentar a casa de Adrienne Monnier²³, em Paris. Aos vinte anos assistiu à primeira leitura da tradução

²² SOUZA, Alduísio M. Anotações pessoais do colóquio proferido no *Traço Freudiano Veredas Lacanianas*, em Recife, 12/02/1998.

francesa de Ulysses. É provável que tenha sido bastante influenciado por Joyce, que já procurasse ouvir Joyce “sem saber”. Como afirmou²⁴,

são os acasos que nos atiram à direita e à esquerda e é com eles que fazemos – porque somos nós que o tecemos como tal – nosso destino. Com eles fazemos o nosso destino porque falamos. Acreditamos dizer o que queremos, mas é o que quiseram os outros, mais particularmente a nossa família que nos fala(...) Nós somos falados, e por isso, fazemos dos acasos que nos impelem algo de urdido. E, com efeito, há uma trama – chamamos a isso nosso destino. De modo que não foi seguramente por acaso, embora seja difícil reencontrar o fio, que encontrei Joyce, em Paris quando ele ali estava, por mais algum tempo ainda(...). (p. 139/9).

Na conferência proferida na abertura do 5º Simpósio Internacional James Joyce, em junho de 75 na Sorbonne, intitulada “**JOYCE O SINTOMA**”, Lacan introduziu a sua conferência “joyceando”, ao pedir que o perdoassem por *poursticher* (apodritar= apodrecer e imitar) um momento Joyce. Sugere que se leia **Finnegans Wake**, algumas páginas, sem procurar entender. “*Consegue-se ler, dizia, ”porque apenas se sente presente o gozo de quem escreveu.*” Lacan entende que Joyce joga com o equívoco na letra que a ortografia especial da língua inglesa permite, apontando, por exemplo, para o peso da palavra *literatura*, para o equívoco com que Joyce aqui joga – *letter, litter*. “*A letra é dejetivo. Sem este tipo de ortografia, que é o da língua inglesa, três quartos dos efeitos de Finnegans perder-se-iam.*” Lacan ainda observa que Joyce escreve frases onde está presente a homofonia translinguística. Cita, ilustrando, a expressão _ “*Who ails tongue coddeau a space of dumbillsilly?*”- que a teria percebido como – “*Oú est ton cadeau, espèce d’imbécile?* (Aonde está teu presente, espécie de imbecil?).

A transcrição de **Finnegans Wake** por Donaldo Schüler, a ser lançada em vários volumes e em edição bilingüe pela **Casa de Cultura Guimarães Rosa** e o **Ateliê Editorial** promete ter preservado esse espírito joyceano da escrita. Além disso, acompanha a transcrição um aparato crítico justificando as escolhas na transcrição, suporte útil para um leitor diligente.

²³ Adrienne Monnier dirigia a livraria *La Maison des Amis des Livres*, na rua do Odeon, em Paris, eixo por onde circulava André Gide, Paul Valéry, Paul Claudel entre outros, e Joyce fora a ela apresentado em 1920, através de Ezra Pound. (Ao cotejar as datas atribuídas entre o encontro de Joyce com Adrienne Monnier e a que Lacan afirma ter conhecido Joyce, encontrei uma discordância. Lacan disse ter conhecido Joyce quando tinha 17 anos, portanto seria em 1918. A biografia de Joyce escrita por Anderson aponta como sendo em 1920 que o mesmo conhece tanto Sylvia Beach quanto Adrienne Monnier, ambas dirigentes das duas principais livrarias da rua do Odeon em Paris, justamente quando, vindo de Trieste, muda-se para Paris, onde ficou por 20 anos. Há portanto, algo que não se casa nessa referência temporal).

²⁴ LACAN, J. Joyce o Sintoma. In: *SHAKESPEARE, DURAS, WEDEKIND, JOYCE*. Lisboa, Assírio & Alvin, 1989.