

DANTE... BRUNO. VICO... JOYCE¹

Samuel Beckett

O perigo está na clareza (*neatness*) das identificações. A concepção da Filosofia e da Filologia como uma dupla de menestrelis saídos do Teatro Dei Piccoli é reconfortante, como o contemplar de um sanduíche de presunto cuidadosamente preparado. Giambattista Vico ele mesmo não pode resistir ao apelo de tal coincidência de gesto. Ele insistiu em uma completa identificação entre abstração filosófica e ilustração empírica, dessa forma anulando o caráter absoluto de cada concepção – suspendendo injustificavelmente os limites dimensionais do real, temporalizando aquilo que é extratemporal. E agora aqui estou eu, com um punhado de abstrações, entre as quais, notavelmente: uma montanha, a coincidência dos contrários, a inevitabilidade da evolução cíclica, um sistema de Poética, e a perspectiva de extensão do *self* (*self-extension*) dentro do mundo de “*Work in Progress*”, do Sr. Joyce². Existe a tentação de se tratar cada conceito como “a bass dropt neck fust in till a bung crate”³, e fazer algo bastante satisfatório a partir disso. Infelizmente, uma tal exatidão de aplicação implicaria distorções em uma de duas direções. Devemos retorcer um dado sistema para que ele caiba dentro de uma categoria contemporânea, ou devemos modificar as dimensões de tal categoria para satisfazer os famintos por analogias (*analogymongers*)? Crítica literária não é contabilidade.

Giambattista Vico foi um Napolitano prático e pé-no-chão⁴ (*roundheaded*). Croce satisfazia-se ao considerá-lo um místico, essencialmente especulativo, “*disdegnoso dell’*

¹ Tradução de Lucas Peleias Gahiosk (Mestrando - PUC - RIO).

² Este ensaio de Beckett foi publicado originalmente *Our examination round his factification for incamination of work in progress*, uma coletânea de ensaios sobre *Finnegans Wake*, de James Joyce, datada de 1929, antes do autor finalizar o livro e publicá-lo, o que só ocorreu dez anos mais tarde. Por isso, a obra é aqui referida por Beckett – e os outros autores ao longo da coletânea – como “*Work in Progress*”. (N. do T.)

³ Em virtude das evidentes dificuldades de tradução dos trechos do *Finnegans Wake* citados por Beckett, optei por manter os originais, exceto quando de extrema importância para a ilustração de seus argumentos; nesses casos, optei por traduzir livremente cada trecho necessário. (N. do T.)

⁴ Beckett emprega o termo *roundheaded*, que também é utilizado por Joyce, de forma positiva, para enfatizar a orientação de Vico em direção à empiria. Ver: VERENE, Donald Phillip. *On Vico, Joyce and Beckett*. In.: *Beckett/Philosophy*. Org. Matthew Feldman e Karim Mamdani. Stuttgart, Ibidem-Verlag, 2015. p. 69 (N. do T.)

empirismo”. É uma interpretação surpreendente, considerando que mais de três quintos de sua *Scienza Nuova* preocupam-se com a investigação empírica. Croce o opõe à escola reformadora materialista de Ugo Grozio, e o absolve em relação às preocupações utilitárias de Hobbes, Spinoza, Locke, Bayle e Maquiavel. Nada disso pode ser aceito sem ressalva. Vico define providência como: “*una mente spesso diversa ed alle volte tutta contraria e sempre superiore ad essi fini particolari che essi uomini si avevano proposti; dei quali fini ristretti fatti mezzi per servire a fini più ampi, gli ha sempre adoperati per conservare l’umana generazione in questa terra*”. O que poderia ser mais definitivamente utilitário? Sua abordagem das origens e funções da poesia, da linguagem e do mito, como veremos adiante, está tão distante do místico quanto é possível imaginar. Para nosso propósito mais imediato, entretanto, pouco importa se o consideramos um místico ou um cientista; mas não restam dúvidas quanto a considerá-lo um inovador. A sua divisão do desenvolvimento das sociedades humanas em três fases: Teocrática, Heroica, Humana (civilizada), com uma correspondente classificação da linguagem: Hieroglífica (sagrada), Metafórica (poética), Filosófica (capaz de abstração e de generalização), era de forma alguma nova, apesar de assim talvez ter parecido aos seus contemporâneos. Ele derivou essa conveniente classificação dos egípcios, via Heródoto. Ao mesmo tempo, é impossível negar a originalidade com a qual ele aplicou e desenvolveu suas implicações. Sua exposição da inexorável progressão circular da Sociedade era completamente nova, ainda que seu germe estivesse contido na abordagem de Giordano Bruno acerca da identidade (*identification*) dos contrários. Mas é no Livro 2., descrito pelo próprio Vico como “*tutto il corpo... la chiave maestra... dell’ opera*”, que a completa originalidade de sua mente se mostra; aqui ele desenvolve uma teoria das origens da poesia e da linguagem, da importância (*significance*) do mito, e da natureza da civilização bárbara (*barbaric civilization*) que deve ter soado como nada menos que um insulto impertinente à tradição. Esses dois aspectos de Vico têm suas reverberações, suas reaplicações – sem, entretanto, qualquer sombra de ilustração explícita – em “*Work in Progress*”.

Primeiramente, é necessário condensar a tese de Vico, o historiador científico (*scientific*). No início, havia o trovão: o trovão liberou a Religião, em sua forma mais objetiva e não-filosófica – um animismo idólatra: a Religião produziu a Sociedade, e os primeiros homens sociais foram os habitantes das cavernas, buscando refúgio contra uma Natureza apaixonada: essa família primitiva recebe seu primeiro impulso em direção ao desenvolvimento pela

chegada de nômades apavorados: aceitos, eles tornam-se os primeiros escravos: fortalecendo-se, conquistam concessões agrárias, e o despotismo então evolui para um feudalismo primitivo: a caverna torna-se uma cidade, e o sistema feudal, uma democracia: e, então, anarquia: isso é corrigido por um retorno à monarquia: o último estágio é uma tendência a destruição mútua (*interdestruction*): as nações se dispersam, e a Fênix da Sociedade ressurgue de suas cinzas. A essa progressão social em seis fases, correspondem seis fases na progressão dos motivos humanos: necessidade, utilidade, conveniência, prazer, luxúria, abuso da luxúria: e suas manifestações encarnadas: Polifemo, Aquiles, César e Alexandre, Tibério, Calígula e Nero. A esta altura, Vico aplica Bruno – embora ele tome bastante cuidado para não o dizer – e a partir de dados deveras arbitrários, procede à abstração filosófica. Não há diferença, diz Bruno, entre a menor das cordas e o menor dos arcos, ou entre o círculo infinito e a linha reta. A máxima e a mínima de contrários particulares são uma e a mesma. O mínimo calor é igual ao mínimo frio. Consequentemente, transmutações são circulares. O princípio (mínimo) de um dos contrários toma seu movimento do princípio (máximo) do outro. Portanto, não apenas a *minima* coincide com a *minima*, a *maxima* com a *maxima*, mas também a *minima* com a *maxima* na sucessão de transmutações. Máxima velocidade é um estado de repouso. O máximo da decomposição (*corruption*) e o mínimo da geração (*generation*) são idênticos: em princípio, decomposição é geração. E todas as coisas estão, em última instância, identificadas com Deus, a mônada universal, Mônada das mônadas. Dessas considerações, Vico desenvolveu uma Ciência e Filosofia da História. Pode ser um exercício bastante divertido tomar uma figura histórica, como Scipio, e rotulá-lo como número 3; isto não é realmente importante. O que é realmente importante é o reconhecimento de que a passagem de Scipio para César é tão inevitável quanto a passagem de César para Tibério, pois as flores da decadência em Scipio e César são as sementes de vitalidade em César e Tibério. Dessa forma, temos o espetáculo de uma progressão humana cujo movimento depende de indivíduos, e que, ao mesmo tempo, independe destes últimos em virtude do que parece ser um movimento cíclico preordenado. Conclui-se que a História não deve ser considerada nem uma estrutura amorfa, devendo-se exclusivamente aos atos de agentes individuais, nem como possuidora de uma realidade alheia e independente deles, realizada por suas costas e apesar deles, a obra de alguma força superior, por muitas vezes chamada de Destino, Acaso, Fortuna, Deus. Ambas visões, a materialista e a transcendental, Vico rejeita em favor de uma visão racional. Individualidade é a concretização da

universalidade, e cada ação individual é, ao mesmo tempo, supraindividual. Individual e universal não podem ser considerados como distintos um do outro. A história, então, não é o resultado do Destino ou do Acaso – em ambos o indivíduo estaria separado de seu produto – mas o resultado de uma Necessidade que não é Destino, de uma Liberdade que não é Acaso (compare ao “jugo de liberdade”, de Dante). Esta força ele chamou de Providência Divina, de uma forma, se imagina, um bocado jocosa. E é a esta Providência que devemos as três instituições comuns a todas as sociedades: Igreja, Casamento, Funeral. Ela não é a Providência de Bossuet, miraculosa e transcendental, mas imanente, e a substância mesma da vida humana, trabalhando por meios naturais. A Humanidade é o seu trabalho em si mesmo. Deus age sobre ela, mas por meio dela. A Humanidade é divina, mas nenhum homem o é. Essa classificação social e histórica é claramente adaptada pelo Sr. Joyce como uma conveniência – ou inconveniência – estrutural. Sua posição não é de forma alguma filosófica. Trata-se da posição distanciada de Stephen Dedalus em *“Portrait of the artist...”*, que descreve Epiteto, ao Diretor, como “um velho cavalheiro que disse que a alma é como um balde cheio d’água.” O lampião é mais importante que o acendedor. Por estrutural não apenas me refiro a uma ousada divisão exterior, um esqueleto para a acomodação do material. Refiro-me às infinitas variações substanciais nesses três tópicos, e ao interior entrelaçamento desses três temas numa decoração de arabescos – decoração e mais do que isso. A primeira parte é uma massa de sombra do passado, correspondendo portanto à primeira instituição humana de Vico, a Religião, ou à sua Era Teocrática, ou simplesmente a uma abstração – Nascimento. A segunda parte é o jogo de amor das crianças, correspondendo à segunda instituição, o Casamento, ou à era Heroica, ou a uma abstração – Maturidade. A terceira parte se passa no sono, correspondendo à terceira instituição, Funeral, ou à era Humana, ou a uma abstração – Decadência. A quarta parte é o dia recomeçando, e corresponde à Providência de Vico, ou à transição do Humano para o Teocrático, ou a uma abstração – Geração. O Sr. Joyce não vê o nascimento como garantido, como Vico aparenta ter feito. Tanto fez, tanto faz. A consciência de que uma parte considerável do nascituro está presente no octogenário sem vitalidade, e que uma parte considerável dos dois está presente no homem no apogeu de sua trajetória, remove toda a rígida exclusividade que é frequentemente o perigo de construções sistemáticas. Decadência não está excluída da primeira parte, nem a maturidade da terceira. Os quatro *“lovedroyd curdinals”* são apresentados no mesmo plano – *“his element curdinal numen and his enement curdinal marrying and his epulent*

curdinal weisswasch and his eminent curdinal Kay o' Kay!” Há numerosas referências às quatro instituições humanas de Vico – a Providência sendo uma delas! “*A good clap, a fore wedding, a bad wake, tell hell's well*”: “*their weatherings and their marryings and their burryings and their natural selections*”: “*the lightning look, the birding cry, awe from the grave, everflowing on our times*”: “*by four hands of forethought the first babe of reconciliation is laid in its last cradle of hume sweet hume*”.

À parte da ênfase nas conveniências tangíveis comuns à Humanidade, encontramos expressões frequentes da insistência de Vico na inevitabilidade de cada progressão – ou regressão: “*The Vico road goes round and round to meet where terms begin. Still one appealed to by the cycles and on appealed by the recursers, we feel all serene, never you fret, as regards our dutiful cask... before there was a man at all in Ireland there was a lord at Lucan. We only wish everyone was as sure of anything in this watery world as we are of everything in the newly wet fellow that's bound to follow.*”.

“*The efferfreshpainted livy in beautiful repose upon the silence of the dead from Pharoph the next first down to ramescheckles the last bust thing*”. “*In fact, under the close eyes of the inspectors the traits featuring the chiaroscuro coalesce, their contrarities eliminated, in one stable somebody similarly as by the providential warring of heartshaker with housebreaker and dramdrinker against freethinker our social something bowls along bumpily, experiencing a jolting series of prearranged disappointments, down the long lane of (it's as semper as oxhousehumper) generations, more generations and still more generations*” – este último uma amostra do raro subjetivismo do Sr. Joyce. Em uma palavra, aqui está toda a humanidade circulando com uma monotonia fatal ao redor do fulcro Providencial – “*the convoy wheeling encircling abound the gigantig's lifetree*”. O bastante foi dito, ou ao menos o bastante foi sugerido, para mostrar o quanto Vico está substancialmente presente no *Work in Progress*. Passando ao Vico da Poética esperamos estabelecer uma ainda mais forte relação, se bem que menos direta.

Vico rejeitava as três interpretações populares sobre o espírito poético, que consideravam a poesia ou como a engenhosa expressão popular de concepções filosóficas, ou como uma divertida distração social, ou como uma ciência exata ao alcance de qualquer um em posse da receita. A poesia, ele diz, nasceu da curiosidade, filha da ignorância. Os primeiros homens precisaram criar matéria pela força de sua imaginação, e “poeta” significa “criador”. A poesia

foi a primeira operação da mente humana, e sem ela o pensamento não poderia existir. Bárbaros, incapazes de análise e abstração, devem utilizar sua fantasia para explicar o que sua razão não pode compreender. Antes da articulação vem a música; antes de termos abstratos, metáforas. O caráter figurativo da mais antiga poesia deve ser visto não como criação sofisticada, mas enquanto evidência de um vocabulário pobre e uma inabilidade para alcançar abstrações. A poesia é essencialmente a antítese da Metafísica: a Metafísica purga a mente dos sentidos e cultiva a desencorporação do espiritual; Poesia é toda paixão e sentimento, e anima o inanimado; a Metafísica é mais perfeita quando mais se ocupa de universais; a Poesia, quando mais se ocupa de particulares. Poetas são os sentidos, enquanto filósofos são a inteligência da humanidade. Considerando o axioma da Escolástica: “*niente è nell’intelletto che prima non sia nel senso*”, conclui-se que a poesia é a condição primária da filosofia e da civilização. O movimento animístico primitivo era uma manifestação da “*forma poetica dello spirito*”.

Sua interpretação da origem da linguagem segue por linhas semelhantes. Aqui, novamente ele rejeitou as visões materialista e transcendental: a primeira declarando que a linguagem não é nada além de um comportado e convencional simbolismo; a segunda, em desespero, descrevendo-a como um presente dos Deuses. Como antes, Vico é o racionalista, consciente do crescimento natural e inevitável da linguagem. Em sua primeira forma emudecida, a linguagem era gesto. Se um homem desejava dizer “mar”, ele apontava para o mar. Com o espalhar do animismo, esse gesto foi substituído pela palavra: “Netuno”. Ele chama nossa atenção para o fato de que cada necessidade da vida, natural, moral e econômica, tem sua expressão verbal em uma ou outra das 30.000 divindades Gregas. É essa a “linguagem dos Deuses”, de Homero. Sua evolução, por meio da poesia, até um veículo bastante civilizado, rico em termos abstratos e técnicos, foi tão pouco fortuita quanto a evolução da sociedade mesma. As palavras têm suas progressões, assim como os estágios sociais. “Floresta-casebre-vilarejo-cidade-academia” é uma progressão grosseira. Mais uma: “montanha-plano-margem”. E cada palavra se expande com inevitabilidade psicológica (*psychological inevitability*). Tomemos a palavra Latina: “Lex”.

1. Lex = cultivo de bolotas (*accorn*).
2. Ilex = Árvore que produz a bolota.
3. Legere = Reunir.

4. Aquilex = Aquele que coleta água.
5. Lex = Reunião de pessoas, assembleia pública.
6. Lex = Lei.
7. Legere = Reunir letras em uma palavra, ler.

A raiz de qualquer palavra pode ser traçada a algum símbolo pré linguístico. Essa inabilidade de se abstrair o geral do particular produziu os nomes-Tipo (*Type-names*). É a mente da criança novamente. A criança estende os nomes dos primeiros objetos familiares a outros objetos estranhos onde ela identifica alguma analogia. Os primeiros homens, incapazes de conceber a ideia abstrata de “poeta” ou “herói”, deram a cada herói o nome do primeiro herói, a cada poeta o nome do primeiro poeta. Reconhecendo o costume de designar-se um número de indivíduos pelo nome de seus protótipos (*prototypes*), somos capazes de explicar diversos mistérios clássicos e mitológicos. Hermes é o protótipo do inventor Egípcio: o mesmo para Romulo, o grande legislador, e Hércules, o herói Grego: o mesmo para Homero. Dessa forma, Vico afirma a espontaneidade da linguagem e nega o dualismo entre poesia e língua (*language*). De forma similar, a poesia é o alicerce (*foundation*) da escrita. Quando a linguagem era constituída por gestos, o falado e o escrito eram idênticos. Hieroglifos, ou a linguagem sagrada, como ele a chama, não foram inventados por filósofos para que misteriosamente se exprimisse pensamentos profundos, mas eram uma necessidade comum de povos primitivos. A conveniência começa a se afirmar apenas a um estágio bem mais avançado da civilização, na forma do alfabeto. Aqui, Vico, ao menos implicitamente, distingue a escrita da expressão direta (*direct expression*). Nesta última, forma e conteúdo são inseparáveis. Exemplos disso são as medalhas da Idade Média, que não apresentavam inscrição alguma e foram testemunhas mudas da fraqueza da escrita alfabética convencional: e as bandeiras de nossos próprios dias. Da mesma forma que a Poesia e a Linguagem, também com o Mito. Mito, de acordo com Vico, não é nem uma expressão alegórica de axiomas filosóficos gerais (Conti, Bacon), nem deriva de povos específicos, como os Hebreus ou os Egípcios, por exemplo, e nem a obra de poetas isolados, mas a afirmação histórica de um fato, de fenômenos contemporâneos e verdadeiros, verdadeiros no sentido de que foram eles criados a partir da necessidade por mentes primitivas, e firmemente acreditados. A alegoria subentende uma tripla operação intelectual: a construção de uma mensagem de significado geral, a preparação de uma forma de fábula, e um exercício

de considerável dificuldade técnica em unir-se os dois, uma operação completamente fora do alcance da mente primitiva. Ademais, se considerarmos o mito como sendo essencialmente alegórico, não somos obrigados a aceitar a forma segundo a qual ele é apresentado como a afirmação de um fato. Mas sabemos que seus reais criadores davam total credibilidade ao seu significado aparente (*face-value*). Júpiter não era um símbolo: ele era terrivelmente real. Foi justamente o seu caráter metafórico e superficial que os tornou inteligíveis a pessoas incapazes de compreender qualquer coisa mais abstrata que o puro registro da objetividade.

Eis uma dolorosa (*painful*) exposição da interpretação dinâmica de Vico acerca da Linguagem, da Poesia e do Mito. Ele pode ainda parecer um místico para alguns: se assim for, ele é um místico que rejeita o transcendental em todas as suas formas e configurações enquanto fator no desenvolvimento humano, e sua Providência não é suficientemente divina para prescindir da cooperação da Humanidade.

Voltando ao “*Work in Progress*”, percebemos que o espelho não é tão convexo. Aqui temos a expressão direta (*direct expression*) – páginas e páginas dela. E se vocês não a compreendem, Senhoras e Senhores, é porque estão muito decadentes para recebê-la. Vocês não se satisfazem a não ser que forma e conteúdo estejam tão estritamente divorciados um do outro que lhes seja possível compreender um quase sem se dar ao trabalho de ler o outro. Esse apressado retirar e absorver a escassa nata do sentido se torna possível segundo o que posso qualificar como um processo contínuo de copiosa salivação intelectual. A forma enquanto fenômeno arbitrário e independente não pode cumprir papel mais elevado do que servir de estímulo para um terciário ou quaternário reflexo condicionado dentro de um entendimento salivante. Quando a Senhorita Rebecca West abre caminho para uma triste depreciação do elemento Narcisístico no Sr. Joyce pela compra de três chapéus, sentimos que ela poderia muito bem usar seu babador em todos os seus jantares intelectuais, ou então assegurar-se de um controle mais digno de nota sobre suas glândulas salivares do que seria possível para os desafortunados cachorros do Monsieur Pavlo. O título deste livro é um bom exemplo de uma forma que carrega uma estrita determinação interna. Deveria ser prova contra as salvas de flechas habituais de intelectuais debochados: e também uma sugestão para meia dúzia de Joshuas⁵ incrédulos rondando o Queen’s Hall, batendo seus diapasões suavemente contra unhas que ainda não foram tão refinadas ao ponto de sumirem. O Sr. Joyce tem uma palavra para

⁵ Aqui, uma brincadeira com Eugene e Maria Jolas, também defensores do trabalho de Joyce. (N. do T.)

vocês sobre o assunto: “No entanto, concentrar-se apenas no sentido literal ou mesmo no conteúdo psicológico de qualquer documento em detrimento dos fatos que os envolvem e circunstanciam é tão prejudicial quanto; etc.” E uma outra: “Quem, em seu coração, duvida ou que os fatos em relação a vestimenta feminina estão ali a todo o tempo, ou que a ficção feminina (*feminine fiction*), mais estranha que os fatos, também está ali ao mesmo tempo, apenas um pouco mais atrás? Ou que um possa estar separado do outro? Ou que ambos possam ser contemplados simultaneamente? Ou que cada um seja examinado por sua vez em separado do outro?”

Aqui, forma é conteúdo, conteúdo é forma. Vocês reclamam que essa coisa não foi escrita em inglês. Ela não foi escrita. Ela não foi feita para ser lida – ou melhor, ela não foi feita apenas para ser lida. Ela foi feita para ser observada e ouvida. A sua escrita não é *sobre* algo; *ela é aquele algo em si mesmo*. (Um fato que foi compreendido por um eminente romancista e historiador inglês cujo trabalho está em completa oposição ao do Sr. Joyce). Quando o sentido dorme, dormem as palavras. (Veja-se o final de “*Anna Livia*”). Quando o sentido dança, as palavras dançam. Leia-se a passagem ao final da pastoral de Shaun: “*To stirr up love’s young fizz I tilt with this bridle’s cup champagne, dimming douce from her peepair of hideseeks tight squeezed on my snowybreasted and while my pearlies in their sparkling wisdom are nipping her bubblets I swear (and let you swear) by the bumper round of my poor old snaggletooth’s solid bowel I ne’er will prove I’m untrue to (theare!) you liking so long as my hole looks Down.*” A linguagem está bêbada. As próprias palavras cambaleiam e efervescem. Como podemos qualificar essa vigilância estética geral sem a qual não poderíamos esperar capturar o sentido que para sempre sobe à superfície da forma e se torna a forma ela mesma? Santo Agostinho nos coloca na trilha de uma palavra com o seu “*intendere*”; Dante nos deu: “*Donne ch’avete intelletto d’amore*”, e “*Voi che, intendendo, il terzo ciel movete*”; mas seu “*intendere*” sugere uma operação intelectual estrita. Quando um italiano diz hoje “*Ho inteso*”, ele quer dizer algo entre “*Ho udito*” e “*Ho capito*”, uma sensorial (*sensuous*) e desorganizada arte de intelecção. Talvez “apreensão” (*apprehension*) seja a palavra mais satisfatória em inglês. Stephen diz a Lynch: “Temporal ou espacial, a imagem estética é em primeiro lugar apreendida de forma esclarecedora enquanto delimitada (*selfbounded*) e independente (*selfcontained*) em relação ao imensurável pano de fundo do espaço ou tempo que é diferente dela... Se apreende sua totalidade (*wholeness*).” Há algo a se esclarecer: a Beleza do *Work in Progress* não está no

espaço apenas, visto que sua apreensão adequada depende tanto de sua visibilidade quando de sua audição. Há uma unidade ao mesmo tempo espacial e temporal a ser apreendida. Substitua “e” por “ou” na citação, e se torna óbvio porque é inadequado falar-se de “ler” o *Work in Progress*, da mesma forma que seria extravagante falar-se de “apreender” a obra do falecido Sr. Nat Gould. O Sr. Joyce dessofisticou⁶ a língua. E vale a pena lembrar que nenhuma língua é tão sofisticada quanto o inglês. Ela é abstrata até o fim. Tomemos a palavra “dúvida” (*doubt*): ela dificilmente nos dá qualquer sugestão sensorial de hesitação, da necessidade de escolha, de uma indecisão paralisada. Ao contrário, a palavra alemã “Zweifel” o faz, e, em menor medida, a italiana “dubitare”. O Sr. Joyce reconhece o quão inadequadamente “dúvida” expressa um estado de extrema incerteza, e a substitui por “in twosome twiminds”⁷. Também, ele não é de forma alguma o primeiro a reconhecer a importância de se tratar as palavras como algo mais que meros e refinados (*polite*) símbolos. Para expressar decadência, Shakespeare utiliza palavras engorduradas e gordas: “*Duller shouldst thou be than the fat weed that rots itself in death on Lethe wharf*”⁸. Escutamos o espalhar-se da lama durante toda a descrição que Dickens nos faz do Tâmisia em “*Great Expectations*”. Essa escrita que vocês julgam tão obscura é uma extração quintessencial da linguagem, da pintura e do gesto, com toda a claridade inevitável da antiga desarticulação. Eis a selvagem economia dos hieroglifos. Aqui, as palavras não são os contorcionismos refinados das tintas de impressora do século XX. Elas estão vivas. Elas se acotovelam até a página, e brilham e inflamam e apagam e desaparecem. “Brawn is my name and broad is my nature and I breit on my brow and all’s right with every feature and I’ll brune this bird or Brown Bess’s bung’s gone bandy”. Eis Brawn soprando com prazer entre as árvores, ou Brawn passando com o pôr do Sol. Porque o vento nas árvores significa tão pouco para vocês quanto a vista noturna da *Piazzale Michelangiolo*⁹ – embora vocês aceitem ambos, pois sua não-aceitação seria insignificante, esta pequena aventura de Brawn nada significa a vocês – e vocês não a aceitam, ainda que sua não-aceitação aqui seja igualmente insignificante. H. C. Earwigger, também, não se satisfaz em ser mencionado como um vilão novelesco (*shilling-shocker*), e então abandonado até que as exigências da narrativa requeiram que ele seja

⁶ Para manter uma experiência mais próxima do original e manter o jogo com a frase posterior, optei por empregar um neologismo. (N. do T.)

⁷ “Em duplicada duplacabeça”. (N. do T.)

⁸ “Menos vivaz sereis vós do que a gorda erva que apodrece em morte à margem do Lete.” - *Hamlet*. (N. do T.)

⁹ Praça localizada na cidade de Florença. (N. do T.)

novamente referido. Ele continua a sugerir-se por algumas páginas, por meio de repetitivas recombinações em suas “instruções normativas” (*normative letters*), como a dizer: “This is all about me, H. C. Earwigger: don’t forget this is all about me!”¹⁰ Tal elemental e interna vitalidade e distorção (*corruption*) da expressão fornece uma furiosa inquietude à forma, o que é admiravelmente apropriado ao aspecto purgatório da obra. Há uma interminável geminação, maturação e putrefação verbais, o dinamismo cíclico do intermediário. Essa redução de vários meios de expressão à sua econômica e primitiva objetividade, e a fusão dessas essências primitivas em um meio assimilado para a exteriorização do pensamento, é puro Vico, e Vico, aplicado ao problema do estilo. Mas Vico está refletido de forma mais explícita do que pela destilação de ingredientes poéticos díspares em um xarope sintético. Podemos observar que há pouca ou nenhuma tentativa de subjetivismo ou abstração, nenhuma tentativa de generalização metafísica. Somos apresentados a uma afirmação do particular. É o velho mito: a menina da estrada de terra, as duas lavadeiras nas margens do rio. E há considerável animismo: a montanha “*abhearing*”¹¹, o rio fumando seu velho cachimbo. (Veja a linda passagem que começa: “*First she let her hair fall and down it flussed*”¹².) Temos Nomes-tipo (*Type-names*): Isolda – qualquer moça bela: Earwigger – a Cervejaria Guinness, o monumento Wellington, o Parque Phoenix, qualquer coisa que ocupe uma posição bem confortável entre dois pólos. Anna Livia ela mesma, mãe de Dublin, mas não mais a única mãe quanto Zaratustra foi o único astrólogo (*stargazer*) do Oriente. “*Teems of times and happy returns. The same anew. Ordovico or viricordo. Anna was, Livia is, Plurabelle’s to be. Northmen’s thing made Southfolk’s place, but howmultyplurators made eachone in person*”¹³.” Basta! Vico e Bruno estão aqui, e mais substancialmente do que poderia parecer por este breve tratamento da questão. Para agradar aqueles afins a deboches digressivos, chamo a atenção para o fato de que quando o Sr. Joyce escreveu, quando jovem, o panfleto “*The Day of Rabblement*”, os filósofos locais entregaram-se à perplexidade por uma referência, na primeira linha, a “O Nolan”. Eles por fim tiveram sucesso em identificar o misterioso indivíduo como um dos obscuros antigos reis irlandeses.

¹⁰ “Tudo isto é sobre mim, H. C. Earwigger: não se esqueça que tudo isto é sobre mim!” (N. do T.)

¹¹ “Aborrecendo-se”. (N. do T.)

¹² “Primeiro ela deixou cair seu cabelo, e pra baixo ele correu.” (N. do T.)

¹³ “Abundar de tempos e muitas felicidades. O mesmo, novo. Ordovico ou viricordo. Anna foi, Livia é, Plurabelle será. O serviço dos homens do norte fez o lugar do povo do sul, mas comomultipluralistas fizeram cadum em pessoa”. (N. do T.)

Na presente obra ele aparece frequentemente como “Browne & Nolan”, o nome de uma grande Papelaria e Livraria de Dublin.

Para justificar nosso título, devemos seguir ao Norte, “*Sovra bel fiume d’Arno alla gran villa*”... Entre o “*colui per lo cui verso – il meonio cantor non è più solo*” e o “still to-day insufficiently malestimated notesnatcher, Shem the Penman”, existe uma considerável semelhança circunstancial. Ambos perceberam o quanto gasta e esgarçada estava a linguagem convencional dos astutos artífices literários, ambos rejeitaram a aproximação a uma linguagem universal. Se o inglês ainda não é tão definitivamente uma sofisticada necessidade como o era o latim na Idade Média, ao menos é justificável a afirmação de que sua posição em relação a outras línguas europeias é em grande medida aquela do latim medieval em relação aos dialetos italianos. Dante não adotou o vulgar em virtude de qualquer chauvinismo local nem para afirmar a superioridade do toscano frente a seus rivais enquanto forma de italiano falado. Ao lermos “*De Vulgari Eloquentia*” somos surpreendidos por sua completa liberdade de intolerância cívica. Ele ataca os Portadownenses (*Portadownians*)¹⁴ do mundo: “*Nam quicumque tam obscenae rationis est, ut locum suae nationis delitosissimum credat esse sub sole, huic etiam praecunctis propriam vulgare licetur, idest maternam locutionem. Nos autem cui mundus est patria... etc.*” Quando ele se põe a examinar os dialetos, ele diz do toscano: “*turpissimum... fere omnes Tusci in suo torpiloquio obtusi... non restat in dubio quin aliud sit vulgare quod quaerimus quam quod attingit populus Tuscanorum.*” Sua conclusão é de que as distorções comuns a todos os dialetos torna impossível escolher um no lugar de outro enquanto forma literária adequada, e aquele que quiser escrever na língua vulgar deve reunir os elementos mais puros de cada dialeto e construir uma língua sintética que possuiria ao menos mais do que um interesse local e circunscrito: e foi exatamente o que ele fez. Ele não escreveu mais em Florentino do que em Napolitano. Ele escreveu em uma língua vulgar que *poderia* ter sido falada por um italiano ideal que tivesse assimilado o melhor de todos os dialetos de seu país, mas que na verdade certamente não era falado e nunca o foi. O que afasta a objeção capital que poderia ser feita contra este atraente paralelo entre Dante e o Sr. Joyce na questão da linguagem, isto é, que ao menos Dante escreveu o que estava sendo falado nas ruas de sua própria cidade, enquanto criatura alguma no céu ou na terra jamais falou a língua do “*Work in Progress*”. É razoável admitir-se que um fenômeno internacional poderia ser capaz de falar esta língua, como

¹⁴ Referência à cidade de Portadown, na Irlanda do Norte. (N. do T.)

em 1300 nada além de um fenômeno inter-regional poderia ter falado a língua da Divina Comédia. Tendemos a esquecer que o público literário de Dante falava Latim, que forma de seus Poemas seria julgada por olhos e ouvidos latinos, por uma estética latina intolerante à inovação, e que não poderia não se irritar pela substituição de “*Nel mezzo del cammin di nostra vita*”, com sua objetividade “bárbara”, pela elegância sutil de: “*Ultima regna canam, fluido contermina mundo*”, assim como os olhos e ouvidos ingleses preferem: “*Fumando seu cachimbo favorito na sagrada presença de moças*”, a: “*Rauking his flavourite turfco in the smukking precints of lydias.*¹⁵” Boccaccio não zombou do “*piedi sozzi*” do pavão que a Signora Alighieri sonhava.

Acho que há duas respostas bem dadas no “*Convivio*”, um para a estupidez coletiva dos arcadianos monodialéticos cuja fúria é precipitada pela falha de se encontrar “*innocfree*” no Dicionário Oxford e que qualificam como “*desvarios de um Lunático*” a estrutura formal construída pelo Sr. Joyce após anos de paciente e inspirado trabalho: “*Questi sono da chiamare pecore e non uomint; chè se una pecora si gitasse da una ripa di mille passi, tutte l’altre le andrebbono dietro; e se una pecora per alcuna cagione al passare d’una strada salta, tutte le altre saltano, eziando nulla veggendo da saltare. E io ne vidi già molte in un pozzo saltare, per una che dentro vi salto, forse credendo di saltare un muro.*” E outra para o Sr. Joyce, biólogo das palavras: “*Questo (a inovação formal) sarà luce nuova, sole nuovo, il quale sorgerà ore l’usato tramontea e darà luce a coloro che sono in tenebre e in oscurità per lo usato sole che a loro non luce.*” E, a não ser que ele cubra seus olhos e ria, traduzirei “*in tenebre e in oscurità*” por “*entediado até a morte.*” (Dante comete um erro curioso falando sobre a origem da língua, quando rejeita a autoridade do Genesis que diz ter sido Eva a primeira a falar, quando conversou com a Serpente. Sua incredulidade é divertida: “*inconvenienter putatur tam egregium humani generis actum, vel prius quam a viro, foemina profluisse.*” Mas, antes que Eva nascesse, “os animais foram nomeados por Adão, o homem que primeiro disse ‘ga’ para um ganso”. Ademais, é dito explicitamente que a escolha dos nomes foi dada inteiramente a Adão, de modo que não há a menor autoridade Bíblica para a concepção da língua como um presente direto de Deus, da mesma forma que não há nenhuma autoridade intelectual para se pensar que devemos a pintura do ‘Concerto’ ao indivíduo que comprava tintas para Giorgione).

¹⁵ “Vaporando seu fumaço saborito na fumaçante prestar de lídias.” (N. do T.)

Sabemos muito pouco sobre a imediata recepção dada à poderosa justificação (*vindication*) que Dante faz da língua “vulgar”, mas podemos ter uma ideia quando, dois séculos depois, vemos Castiglione quebrando sua cabeça refletindo sobre as respectivas vantagens do latim e do italiano, e Poliziano escrevendo a mais insossa das Elegias Latinas para justificar sua existência enquanto autor do “*Orfeo*” e da “*Stanze*”. Podemos também comparar, se acharmos que valerá a pena, a tempestade de ataques eclesiásticos em reação à obra do Sr. Joyce, e o tratamento que a Divina Comédia deve ter certamente recebido da mesma fonte. Sua Santidade Contemporânea pode ter engolido a crucificação de “*lo sommo Giove*”, e tudo que ela representava, mas ele não poderia olhar favoravelmente para o espetáculo de três de seus imediatos predecessores atirados de cabeça na pedra flamejante do Malebolge, ou então a identificação do Papado na procissão mística do Paraíso Terrestre com a “*pultana sciolta*”. O “*De Monarchia*” foi queimado publicamente durante o papado de João XXII a mando do Cardeal Beltrando, e os ossos de seu autor teriam sofrido o mesmo destino, não fosse a intervenção de um influente homem de letras, Pino Della Tosa. Um outro ponto de comparação é a preocupação com o significado (*significance*) dos números. A morte de Beatriz inspirou nada menos que um bastante complexo poema sobre a importância do número 3 em sua vida. Dante nunca abandonou sua obsessão por este número. Assim, o Poema está dividido em três *Cantiche*, cada um composto de 33 *Canti*, e escrito em *terza rima*. Por que, o Sr. Joyce parece perguntar, há quatro pernas numa mesa, e quatro patas num cavalo, e quatro estações no ano e quatro Evangelhos e quatro Províncias na Irlanda? Por que doze Tábuas da Lei, e doze Apóstolos e doze meses e doze marechais Napoleônicos e doze homens chamados Ottolenghi em Florença? Por que o Armistício é celebrado na décima primeira hora do décimo primeiro dia do décimo primeiro mês? Ele não pode responder, pois não é nenhum Deus todo-poderoso, mas em mil anos ele o dirá, e nesse ínterim deve se contentar em saber porque cavalos não têm cinco pernas, ou três. Ele sabe que coisas que apresentam uma característica numérica comum inclinam-se a uma muito significativa inter-relação. Esta preocupação é traduzida livremente em sua presente obra: veja-se o capítulo “*Question and Answer*”, e os Quatro falando pelo cérebro da criança. Eles são os quatro ventos, assim como as quatro províncias, e as quatro Sedes Episcopais que são assim como os dois últimos.

Uma última palavra sobre Purgatórios. O de Dante é cônico, e conseqüentemente implica um clímax (*culmination*). O do Sr. Joyce é esférico e nele não há clímax. No primeiro há a

ascensão da inércia real (*real vegetation*) – o Ante-Purgatório, em direção à inércia ideal (*ideal vegetation*) – o Paraíso Terrestre: no segundo não há ascensão, nem inércia ideal. No primeiro, absoluta progressão e consumação garantida: no segundo, fluxo – progressão ou retrogressão, e uma aparente consumação. No primeiro, o movimento é unidirecional, e um passo a frente representa um avanço definitivo: no segundo, o movimento não tem direção – ou é multidirecional, e um passo a frente é, por definição, um passo atrás. O Paraíso Terrestre de Dante é o caminho do nobre para um Paraíso que não é terrestre: o do Sr. Joyce, o do comerciante em direção à costa. O pecado impede a ascensão dentro do cone, e possibilita mover-se na sua esfera. Em que sentido, então, a obra do Sr. Joyce seria purgatória? Na absoluta ausência do Absoluto. O Inferno é a paralisia (*lifelessness*) da irremediada maldade (*viciousness*). O Paraíso é a paralisia da irremediada perfeição (*immaculation*). O Purgatório é uma enxurrada de movimento e vitalidade liberada pela conjunção desses dois elementos. Aqui funciona um contínuo processo purgatório, no sentido de que o círculo vicioso da humanidade é alcançado, e isso depende da recorrente predominância de uma de duas qualidades gerais. Nenhuma resistência, nenhuma explosão, e é somente no Inferno e no Paraíso que não há, não pode haver, não há necessidade de haver, explosões. Nesta terra que é Purgatório, Vício e Virtude – que podem representar qualquer par de características humanas opostas – devem por seu turno ser purgados e transformar-se em espíritos de rebeldia. Então, a casca dominante do Vício ou da Virtude assenta, a rebeldia é servida, a explosão ocorre devidamente e a máquina prossegue. E nada além disso; nem prêmio, nem castigo; simplesmente uma série de estímulos para o gato correr atrás do rabo. E os agentes do purgatório? Os parcialmente purgados.