

CMJOYCEREIASFW

(Do “escricantor”)

Jacques Laberge¹

As obras de William Shakespeare (1564-1616), Richard Wagner (1813-1883) e Henrik Ibsen (1828-1906) marcaram de modo singular a produção de James Joyce. Qual o ponto comum? O drama, com o teatro, e especialmente, suas vozes. Dali parte Joyce inventando uma escrita para ser ouvida. “Mas no texto de 1900, *Drama e vida*, - encontra-se no livro de artigos e conferências, *Occasional, Critical and political writing* -, ele critica Shakespeare: não nos oferece propriamente drama, mas “literatura em diálogo”, sendo a literatura “forma inferior de arte”. Somente em Ibsen descobre-se, diz Joyce, o drama que “transcende as críticas: o artista abandona seu próprio self e se coloca como mediador em verdade reverencial diante da face velada de Deus. (...) quando a arte de um dramaturgo é perfeita, a crítica é supérflua. A vida não é para ser criticada, mas para ser enfrentada e vivida” (p. 24;26;46). O abandono do self não deixa de sugerir ao leitor de Lacan a falta da imagem unificadora do corpo associada à falta de unificação pelo sentido. A identificação de Joyce ao deus escritor Ibsen se revela um tipo de identificação ao *Sinthomem* reparador, entendido como formação sem divisão, proveniente do Real. Herói do livro *Stephen Hero*, Ibsen desaparece de *Um retrato do Artista*, marcando uma das notáveis diferenças entre os dois livros. A morte de Ibsen permite a Joyce imitar e ultrapassar Henry James e Oscar Wilde em seus títulos *O retrato de uma mulher* (*The portrait of a lady*) (1881) ou *O retrato de Dorian Gray* (*The portrait of Dorian Gray*) (1891). Ele escreve não “O retrato de um artista” (*The portrait of an artist*), mas com a troca decisiva de O (The) por UM (A), “Um retrato DO Artista” (*A Portrait of THE Artist*). Novo Ibsen, o artista, divino, é agora Joyce.

No artigo *Drama e vida*, a obra de Wagner é considerada “sólida como rocha (...), sua música vai além de Bellini” (p.24;26). Wagner fascinou Baudelaire, Virginia Woolf, Bernard Shaw, pois não se limitou a ser o compositor mais celebrado do fim do

¹ Psicanalista, membro de Interseção Psicanalítica do Brasil/PE. E-Mail: jacqueslaberge1@gmail.com.

século 19 na Europa, mas redigiu livros de peso, *A obra de arte do futuro* e *Opera e drama*. Nietzsche via em Wagner seu “sublime predecessor (...) o renascimento da tragédia se manifestando a ele no drama musical” do compositor, promotor de uma arte revolucionária. Inspirada em Ibsen e Wagner, a radicalidade de Joyce se deve muito mais a Nietzsche. Reichert nos dá estas informações em um dos textos apresentados por Attridge em *The Cambridge companion to James Joyce* de 1990 (p.73-74). Para mudar a sociedade, o artista seria somente o mediador do único artista real, o povo. Essa veia perpassa pelas últimas linhas de *Um retrato do artista*: “forjar na minha alma a consciência não criada de minha raça”. Ibsen, aristocrata escandaloso, era mediador para Deus. Wagner, mediador para o povo.

Em *O cru e o cozido (Le cru et le cuit)* de 1964, Lévi-Strauss sublinha a afinidade entre os mitos e a música, e reconhece “em Wagner o pai irrecusável da análise estrutural dos mitos (...). Entre todas as linguagens, somente essa (linguagem da música) reúne os caracteres contraditórios de ser ao mesmo tempo inteligível e intraduzível, faz do criador da música um ser semelhante aos deuses e da própria música o supremo mistério das ciências do homem” (p.23;26).

As cinco primeiras obras musicais de Wagner, incluindo *Tannhäuser*, representam a ópera tradicional na divisão entre ária, coro e balé. Em 1848, *Lohengrin* inicia o ciclo dos oito dramas musicais. Servirá de canto das sereias da ópera tradicional. O drama musical substitui a divisão pela continuidade, harmoniza melodia e texto, música e enredo dramático. Reichert considera a influência de Wagner a “mais fundamental e mais durável sobre a escrita de Joyce” (p.77). A passagem da ópera tradicional para o drama musical com a continuidade melodia-texto inspirará Joyce na invenção de um texto para ser ouvido, de um “textomúsica”. O poema de *Música de Câmara (Chamber music-CM)* é um canto. “As Sereias” e seus cantores sublinham a vocação musical de *Ulisses*. Devedor à *Ciência nova* de Giambattista Vico (1668-1744)², *Finnegans Wake (FW)* não deixa de ser um drama musical. O título *CMjoycereiasFW* representa a continuidade musical joyceana.

² Joyce reconhece a influência de Vico sobre *Finnegans Wake* (1668-1744). Apreciador de Homero e Dante, este autor pensava na antiguidade greco-romana como sempre recomeçando. Preferia à física e à matemática os estudos sobre história, literatura e sobre a formação da língua em tempos remotos com seu eixo na poesia e nos mitos.

RIVER-UM / RIVER – RUM

RIO-UM / RIO DE RUM

Joyce transpôs em música um poema de *Música de Câmara (Chamber Music)*, livro “diapasão de sua alma”, declara Louis Gillet em *Portraits of the artist in Exile* de 1979 (p.181). É “de fato uma sequência de cantos, e, se fosse músico, suponho que os teria postos em música”, escreve Joyce a 19 de julho de 1909 para o músico Geoffrey Molineux Palmer, pedindo-lhe para realizar essa tarefa, encaminhada posteriormente por vários músicos.

Seu irmão Stanislaus sugeriu o título do primeiro livro publicado e tinha predileção pelo canto popular *Finnegan’s Wake*. Os títulos expressam a gratidão de James por seu primeiro mecenas.

Música de câmara (Chamber Music) deve muito à tradição musical da família. O conteúdo do texto honra a herança de seus cantos. As tias-avós maternas Flynn ensinaram piano e canto à Mary Jane (May), futura mãe de James. O avô materno Murray cantava a seu neto James *The brown and the yellow ale* (a cerveja marrom e a loura), canção preferida depois pelo escritor. O avô paterno James Augustine Joyce – James herdará seu nome -, cantava em concertos e pretendia transformar seu filho John Stanislaus em cantor profissional. Jackson e Costello, na biografia *John Stanislaus Joyce*, trazem o testemunho do cantor Barton McGuckin: o pai de Joyce possuía “a mais bela voz de tenor da Irlanda” (p.74).

A música desempenhou uma função reparadora na vida do pai de James. Apesar do anticlericalismo transmitido pelo avô e pelo pai, sua paixão pela música o levou a participar do coral da igreja no bairro de Rathgar onde conheceu May. Casaram-se a 5 de maio de 1880. May praticava fielmente a religião católica, mas John Stanislaus radicalizou o horror à Igreja a partir de 1889 quando os bispos se empenharam na destituição do líder da autonomia na Irlanda após a descoberta da ligação amorosa entre Parnell e Kitty O’Shea, esposa de um conhecido militar. A música permitirá a John tolerar o catolicismo e, sobretudo, amarrar o laço conjugal com May. E bem mais tarde, o canto gregoriano vencerá as resistências de James Joyce para entrar numa igreja e assistir às cerimônias da Semana Santa (*Portraits of the artist in Exile* (p.41).

Uma outra referência à música reparadora na vida de John Stanislaus é a seguinte: James havia escondido do pai um fato : Nora o acompanhara na viagem de Dublin ao continente europeu. Stanislaus passou anos curtindo essa mágoa. Tempo depois, contam Jackson e Costello, pai e filho se reencontraram e passearam pelas colinas de Dunderum em Dublin. Parando no *pub The yellow House*, John Stanislaus tocou no piano o trecho da Traviata de Verdi: ali o filho foge com uma mulher e é implorado pelo pai para voltar à casa paterna (p.304). A música substituiu a verbalização de desabafos e mágoas, reparando de certo modo a relação pai-filho-“nora”.

Em uma família errante de casa em casa, pois John Stanislaus gastava em álcool o dinheiro do aluguel, quando May se sentava ao piano e iniciava uma destas numerosas serestas (*sing-song*), o rio-um (*river-um/one*) da música tentava reparar os danos causados pelo *river-rum*, *river-stout*, rio de rum, de gim, de cerveja. A música ocupava o lugar de um-unanimidade, a única, e permitia uma amarração reparadora, embora temporária, à tríade solta pai-mãe-filhos. A música terá esta função para James-Nora-filhos. Aqui cabe uma interrogação: a música poderia ter salvo da loucura a filha Lúcia, cantora e sobretudo dançarina, se Joyce não tivesse concordado com o abandono da dança meses após haver perdido por pouco o primeiro lugar na competição internacional de 1929?! E o filho Giorgio imitará o avô paterno e não conseguirá via *river-um*, rio-um da música, do canto, deter a corrente avassaladora do alcoolismo levando ao afogamento sua carreira de cantor.

Esse um, essa un-animidade (*unanimity*, *oneanimity*), parece haver selado a singular aliança entre Nora e James. O entusiasmo de Nora pelo triunfo musical do namorado cantando com o famoso McCormack em 1904 marcou uma experiência inesquecível. A aliança se renovou constantemente pela participação em serestas, concertos e óperas. “As conversas noturnas (...) nem sempre se referiam à música” (!) (*Portraits*, p.134). Nora cantarolava os trechos mais desconhecidos dos dramas musicais de Wagner. “James cantava a manhã inteira”, diz o vizinho de Zurich, o compositor Jarnach (Ellmann, p.409). Nora consagrou a singular aliança com Joyce colocando um ramalhete de flores em forma de harpa no túmulo do marido com as palavras: “A Jim, que amava tanto a música”. A música funcionou como *Sinthomem* para Nora. Havia também funcionado assim para a sogra.

JOYCEREIAS DE BLOOLISSES

Trechos de óperas ou de cantos populares recheiam as obras de Joyce. Mais de trezentas referências musicais percorrem *Ulisses*. Às 18 horas do *Ring des Niebelungen* de Wagner, conjunto reunindo *O ouro do Reno* (*Das Rheingold*), *As Valkírias* (*Die Walküre*), *Siegfried*, *Crepúsculo dos deuses* (*Gotterdammerung*) inspiram os 18 capítulos de *Ulisses*. Podemos associar o *Holandês errante* (*O navio fantasma*) (*Der Fliegende Holländer*) de Wagner ao Ulisses de Homero errante pelos mares e ao Bloom levado pelas ondas do exílio. E *Siegfried* se reencontra no sonhador Stephen. No capítulo Eumaús, ele se revela herdeiro da voz do pai Simon Dedalus (John Stanislaus Joyce) e entoia uma cantiga alemã de Johannes Jeep sobre “as sereias, doces assassinas dos homens (...) é pela astúcia das sereias que os poetas escrevem” (*Ulisses*,p.663). Drama musical sobre o novo mundo, *Ulisses* é animado por dois cantores profissionais, Boylan, e sua sereia, Molly.

O capítulo 11, “As Sereias”, ilustra a afirmação de Reichert no livro de Attridge: “De Wagner, Joyce parece ter aproveitado mais da técnica (...) com relativamente pequenas unidades de melodia, de cordas, de ritmo, de instrumentos, assinalando diferentes temas e personagens (...) técnica chamada por Wagner leit-motif (p.75). Por exemplo, repete-se a palavra *jingle*. Evoca sempre Boylan balançando “suas bolas”, *jingle bells*, correndo para a casa de Molly, cujo marido, *Bloolisses*, sentado, está a ouvir o canto de outras sereias.

Joyce disse a George Borach: “Escrevi este capítulo com os recursos técnicos da música. É uma fuga com todas as notações musicais: piano, forte, rallentando, etc. Um quinteto ocorre também nele, como em *Os cantores mestres* (*Die Meistersinger*), minha ópera wagneriana preferida” (Ellman,p.459). “Há todas as oito partes regulares de uma fuga per canonem”, escreve Joyce à sua benfeitora Harriet Shaw Weaver em carta de 6-8-1919.

O bar do Hotel Ormond, chamado por Gifford “retiro preferido dos músicos amadores de Dublin” no começo do século 20, (p.290) é animado por duas sereias, as garçonetes de sobrenomes Douce e Kennedy, Lydia (fá maior com si natural) e Mina (menor). As sereias da Odisseia são efetivamente mais despojadas. Em primeiro lugar, ocupam apenas uma das 12 páginas do capítulo Scylla e Caríbdis, isto é, uma das 370 páginas da *Odisseia*. Causa espanto o fato de um trecho tão curto haver conseguido tal

repercussão, atravessando séculos, sempre referido em livros e publicações e outros meios de comunicação, e levando Joyce a transformá-lo em capítulo central de seu livro *No Seminário O Sinthomem*, a 18-11-75, Lacan afirma: “O corpo tem alguns orifícios cujo mais importante (...) é a orelha, porque não pode se fechar, é por isso que responde no corpo o que chamei a voz”. Sem dúvida, o ouvido permanece aberto, em particular à voz mítica da mãe, dividida entre o real da vida de sua música e a voz do supereu cruel, arcaico, mortífero, aqui destacado pelas sereias. A “divina Circe”, protetora ameaçadora, orienta Ulisses em sua relação com as sedutoras. Ele, “todo ouvidos”, vai querer soltar as amarras. Mas seus homens, de orelhas tapadas, devem reforçar-lhe os laços.

A *Odisseia* é dividida em “cantos”, melodia sobre a vida de luta do herói confrontado à nefasta sedução da voz das sereias. Além do despojamento das sereias de Homero reduzidas à uma única página da *Odisseia*, há o despojamento também no simples destaque dado às “vozes de feiticeiras e os prados em flor”, carinhosamente escolhidos para os futuros ... mortos. A bebida está excluída deste episódio da *Odisseia*. O vinho ocupa seu lugar em outros episódios: de alegria, de libação aos deuses, de defesa contra Polifemo, ou, misturado a uma droga, de eliminação dos sentimentos. Leva até algum ancestral de Tim Finnegan (!?), bêbado, a cair do telhado! As sereias joyceanas se beneficiam da tradição da seresta (*sing-song*) irlandesa animada por vários cantores. Além disso, as “doces assassinas dos homens”, versão Joyce, sob o comando da Lydia “Douce”, possuem na corrente do álcool o recurso para reforçar o canto mortífero, tornando qualquer escapatória impossível. Não há nenhum river-um reparador no canto das sereias, homéricas ou joyceanas. Mas essas últimas usufruem do reforço alcoólico do fatal river-rum.

O capítulo nos apresenta *Bronzelydia e Minagold (ouro)* (p.256), amálgamas de musas sedutoras e dos principais metais no mundo épico de Homero. Começam logo realizando sua missão mortífera: fascina o acompanhante do vice-rei desfilando ruidosamente na carruagem. De Bronzelydia, os “lábios molhados riem contidamente dizendo: ele está morto de olhar para trás” (p.257). Com sua “voz plena do perfume de lilás” (p.275), Lydia Douce canta Idolores da ópera Floradora de Stuart sobre a bela heroína perseguida por homens maus. Terminará acariciando a máquina de chope, indo e voltando (*Fro, to, Fro*), cúmplice do destino funesto do jovem rebelde, o menino

decaído (*Croppy boy*), vítima de duas sereias, a Igreja e o Império britânico. Destino celebrado pelo vozeirão de Ben Dollard.

A grande conquista de Lydia será Lidwell, o nome Lydia sendo inserido no meio de Lid-well, *Lidlydiawel* (p.278). Eis Lydia-Nora no ventre de Lidwell-Joyce! Lacan, no fim da lição de 13-1-76 de seu Seminário, afirma sobre Joyce: “Frente à sua mulher, tem sentimentos de uma mãe, acha que a carrega no ventre (...) o pior desvio possível de ser sentido frente a alguém amado”. John George Lidwell era um advogado amigo de John Stanislaus. Foi consultado para driblar as censuras baseadas, entre outras, em “insultos” ao Rei Eduardo VII dificultando a publicação de *Dublinenses*. “Vi Lidwell hoje”, escreve Joyce a Nora a 21-8-1912 e continua: “pensando no livro que escrevi, a criança que carreguei durante anos e anos no ventre (*womb*) de minha imaginação assim como você carregou em seu ventre a criança amada”. Significativo: na carta sobre a conversa-consulta com o advogado Lidwell, Joyce fala de sua gravidez de escritor e, mais tarde, insere Lydia no meio de nome Lid – well. Para todo escritor em relação à sua obra, podemos pensar em inspiração feminina, em “gravidez” de autor. Nora no ventre de Joyce, o chamado por Lacan “pior desvio” levanta interrogações. O pior, o pior mesmo, não é a morte? De que morte se trataria? *Ulisses* começa com a morte da mãe de um Stephen culpado, acusado de insensibilidade por Buck Mulligan. Partindo dali, a morte “pior desvio” seria a morte de Nora. Joyce usa, “mata” Nora para criar Molly. Pergunta-se: o que é Nora para Joyce? Uma mala deixada num parque, uma luva? Não propriamente, mas uma Molly. Pois, afinal, se o eu do escritor vem substituir o eu especular falho, Nora se revela o personagem principal da obra. Nora desaparece e deixa o lugar para Molly, carregada no ventre de sua imaginação.

A respeito de Lidwell, na carta de 6-8-19 a Harriet, Joyce “insere um recorte de jornal de Dublin, recebido agora, anunciando a morte de um dos personagens deste episódio (Sereias)”. Esta carta revela o Joyce supersticioso: referências a nomes augurariam a desgraça dos personagens, confirmada pela morte de Lidwell, vítima da sereia Joycelydia!

Em outro momento, Lydia Douce une seu Bronze ao ouro de Mina Kennedy. Tais instrumentos de percussão animam um conjunto de ruídos provindo de objetos e seus respectivos sons: liga do “toque o sino (*sonnez la cloche*)”, cordas, sapatos, portas, bengalas, assoalhos, ruídos da rua, som repetido, zunir, bater, zumbido, baforada, estalo, explosão, arranhando, repicar do sino, tecer lentamente a música (*wove music slow*),

tap-tap da bengala do cego, tocar o sino com a liga da perna da sereia. Boylan bate à porta de sua amada. A natureza invade o bar pela concha e o pesado bramir silencioso do mar, o mar-bloom (*sea-bloom*) (p.281) evoca o mar onipresente na Odisseia de Homero. Próximo, o canto puro, “veloz alarido dos pássaros, paira em círculo prateado” (p.275) sobrevoando o rebanho das vacas com “suas gaitas de foles” (*Woodwind mooing cows*), e se mescla à música exalada pela goela do jacaré. Ruídos inventados como música. Anula-se a diferença entre música concreta e serial, a primeira feita de ruídos, a segunda, a música propriamente dita.

Assalta a festa uma miríade de compositores de ópera e de canto popular, despertando paixão ou consolo, saudade ou desespero, ternura ou desejo. Amor, lamento, perda, morte, nostalgia da casa animam cantigas de ninar, canções de beber, da fada da morte (*banshee*), cantos rebeldes, barcaroles italianas, *blumenlied* alemães, canções espanholas, francesas e americanas, melodias irlandesas de Thomas Moore, canções sem voz, cantos sem palavras.

Símbolo da Irlanda, a harpa coroa uma coleção de instrumentos musicais: “somos as harpas” (p.271). O tagarela chato, perseguidor, está “harpando” em sua filha (*harping on his daughter*) (p.273). Até os números servem de instrumentos musicais: *All music (...) Musemathematics* (p.278). Alusões sexuais circulam entre sereias e clientes: *tipping her tepping (...) topping* (p.274); “a mulher estava tocando piano (...) estava fazendo a outra coisa” (p.268); “corpo de mulher branca, flauta viva. Sobre, suave. Alto. Três buracos, todas as mulheres”(p.285). Um tempo após terminar “As Sereias”, Joyce assiste a um concerto e faz cochichos jocosos sobre “obscenas implicações de cada instrumento de música”, incomodando claramente o compositor Busoni ali presente (Ellman,p.460).

E a voz encanta em suas variações: privilegiada, rouca, de lamento, pesada, cheia, brilhante, orgulhosa (p.274). “Sete dias na cadeia a pão e água e então, Simon, cantarias como um rouxinol” (p.276). Vozes de Big Ben Dollard, Simon Dedalus, Douce, Lionel Simon, Boylan, Richie Goulding (o Red Murray, tio de Joyce), se mesclam às vozes de artistas famosos da época: Jenny Lind, Joe Mass, McGuckin, Lablache.

Joyce faz um com as sereias, Joycereais. E o river-um faz um mortífero com o river-rum pois o álcool está à serviço do doce canto das serreais assassinas.

BLOOM SEDUZIDO?

“Sob as palavras quentes de gim de Tom Keernan, o acompanhante tece lentamente a música” (p.274). As sereias esperam muito do efeito do chope servido por Minagold e do *cherry* servido por Bronzelydia (*Gold by peerpul, Bronze by Maraschino*). Mas não vão conseguir embebedar nem seduzir Bloom e ficarão pensativas e decepcionadas. A sereia Parthenope suicidou-se porque as cordas reforçadas que prendiam o seduzido Ulisses não se soltaram.

E Bloom? É o Ulisses “todo ouvidos”, preso ao mastro de seu garfo, comendo ao lado de Goulding, “casados em silêncio” (p.269). Ouve também os ruídos cheirosos de seus processos digestivos, ventos para cima, ventos para baixo (*winds, farts*), explosão de sons encobertos pelo apito e barulho do trem. Por outro lado, tenta soltar as cordas de um pacote trazido pelo surdo calvo Pat, a língua inglesa destacando aqui o ritmo musical sincopado: *Deaf bald Pat brought pad knife took up* (p.256). Esse pacote contém caderno, caneta, tinteiro para escrever à sereia Martha Clifford. “Bloom estica mais sua corda. Parece cruel. Deixe o povo gostar um de outro. Enganam-se todos. Então rompe (...) zumbido e som agudo” (p.277). “Inclinando ou não a cabeça, atando e desatando” (p.274) o nó de seu amor pelas sereias Martha e Molly mais “reais” que Lydia e Mina, Bloom ouve Simon Dedalus a cantar Martha de Flotow: “Venha para mim, tu, minha perdida. Venha a mim, minha querida!” (p.275). “Siopold! Consumado”. Gozo dominado pela “cantiga queixosa da fada *banshee*” anunciadora da morte: “Tudo está perdido”. “Bloom (o chato) inclina a orelha de Leopold” (p. 272-273, 279).

“Bloom perdeu Leopold” (p.273), ele “herói não conquistado” frente ao “herói conquistador” Boylan (p.264), um dos tenores “conquistando mulheres à vontade” (p.274) conforme a crença popular de mútua influência “sexo e canto” lembrada por Gifford (p.302). Em *Ulisses*, os instrumentos musicais, e especialmente a voz do tenor, recebem suas alusões sexuais: “você arrebetaria o tímpano(...) com um órgão semelhante ao seu (...) para não mencionar outra membrana” (p.270). “O marido o pegou pela goela. Malfeitor, disse ele. Não vai mais cantar cantos de amor” (p.281). Mas *croppy Bloom*, vítima como o jovem rebelde, não reage, não pega pela goela, não chama de desgraçado o tenor Boylan, amante de Molly. Acabrunhado, o corno conformado ouve a música e pensa: “Não tem filho. Rudy. Tarde demais agora”. O

Stephen de *Um retrato* não sentiu ódio por seus agressores. A partir disso, Lacan termina o Seminário 23, referindo-se à falta de imaginário especular unificador em Joyce. Ora aqui, Bloom repete Stephen. Diz o texto: “Não sentiu ódio. Ódio. Amor. São nomes. Rudy. Logo estou velho”. (*No son. Rudy. Too late now. (...) Hate. Love. Those are names. Rudy. Soon I am old* (p.285). É Bloom aos pedaços: “Blooquem” “Bloo de quem” “Blooeeleoqual”, “Bloo mur” (p.258,264,279). Logo no início do capítulo, a falta do imaginário especular unificador se expressa no corpo despedaçado dos personagens, na conseqüente personificação de botas, de metal e na confusão de funções corporais quando olhos e lábios escutam (!): “O que é ? Botas grosseiras perguntaram grosseiramente (...) o bronze altivo dela respondeu (...) o focinho de botas fungou rudemente (...) Bloodequem olho escuro leu o nome de Aaron Figather (...) a senhorita voz de Kennedy respondeu; a senhorita olhar de Kennedy ouviu (...) lábios e olhos ouvindo” (p.258;259;260;262). Não sendo unido especularmente, o corpo fragmenta-se. As funções dos órgãos se confundem, submissas à primazia do ouvir. A falta da imagem unificadora se vê substituída pelo ouvido totalizador ensurdecido pois tudo é som. A 18 de junho de 1919, Joyce conversa com Georges Borach: “Desde que explorei e usei os recursos e artifícios da música neste capítulo, não me interessei mais por música. E, grande amigo da música, não posso mais ouvi-la. Vejo todos os truques. E não posso mais curti-la”(Ellmann,p.459). A Harriet, escreve no dia 20 de julho de 1919: “sempre quando termino um episódio, minha mente resvala para um estado de apatia branca; dessa, parece que nem eu nem o miserável livro nunca mais vai emergir (...) o progresso do livro é de fato como o progresso de algum tufão de areia. (...): e cada episódio sucessivo, lidando com alguma província de cultura artística (retórica ou música ou dialética), deixa atrás um campo queimado. Desde a escrita das Sereias, acho impossível ouvir música de qualquer tipo”.

Em intervalo da ópera de Wagner, *As Valquírias*, Joyce pergunta a Ottocar Weiss: “Os efeitos musicais de minhas sereias são melhores do que os de Wagner, não acha? Não, disse Weiss. Joyce se virou e não apareceu mais no resto da ópera” (Ellmann, p.460). Isso ilustra como o eu do escritor substituiu o eu especular!

O livro *Ulisses* destaca a fragmentação do corpo, cada capítulo a exaltar um órgão corporal. O órgão se vê absolutizado, tornando-se arrasador. O campo queimado refere-se ao destino zero da temática no fim de cada capítulo e ao aniquilamento do órgão, aqui do ouvido, arrastando consigo a voz. No momento do apagar do órgão, ele

não pode juntar-se ao próximo órgão destacado no capítulo seguinte. Não há chance da formação de um corpo a partir da união de pedaços. Mais exatamente, não existindo algum todo em imagem do corpo, o fragmento se torna um todo, sem limite, no fim, perdido.

Um tal catálogo de sons, ruídos, instrumentos de música, de vozes levadas pela “fuga” esgota o assunto. Ao mesmo tempo, anuncia a vocação musical de objetos, promovendo um pedaço de grama ou um pente à nobre função de instrumentos musicais. O escritor reinventa a música por meio de duas sereias, sereias–metais, bronze e ouro. A partir da voz arcaica da mãe, descobre a potencialidade musical de objetos, de órgãos do corpo, da natureza. É o canto da vida. Por outro lado, o texto destaca o canto mortífero da mãe sereia. O ouvido vê-se penetrado por todos os meios e lados, arrebatando os tímpanos de Joyce, fragmentando Bloom. O som se impõe esmagando o sentido que vaga, desorientado.

SULLIVAN E FINNEGANS WAKE

No decurso de 1929, o “mais um” Stanislaus informa o irmão sobre John Sullivan, tenor irlandês da ópera de Paris e leitor de *Um retrato do artista enquanto jovem*. A simpatia de Joyce por Sullivan se torna uma adesão incondicional: “Não acredito haver existido no passado um tenor maior do que este, e, para o futuro, duvido que ouvidos humanos vão jamais ouvir um outro até o Arcanjo Gabriel cantar a grande ária no último ato” (Ellmann,p.619). O cantor informa-o sobre a tríade italiana Caruso, Martinelli e Lauri-Volpi impedindo-o de cantar em importantes casas de ópera de Londres, New-York e Chicago. Joyce reconstrói uma história completa de perseguição e redige em 1932 *De um escritor banido a um cantor banido*, texto inserido em *Occasional, critical and Political Writing* de 2000. Arregimenta patrões de arte e jornalistas em apoio a Sullivan. Dramatiza espetacular cena de publicidade no meio da ópera *Guilherme Tell* de Rossini abrilhantada pelo tenor; tira seus pesados óculos escuros e grita : “Obrigado, Deus, por este milagre; depois de vinte anos, estou vendo a luz”. Justifica esta loucura: “Desde que cheguei a Paris, fui introduzido a um grande número de gênios reconhecidos em literatura, música, pintura e escultura; para mim, todas estas pessoas são bastante simpáticas e amigas, mas são todas para mim, talvez; não há nenhum talvez a respeito da voz de Sullivan”(Ellmann,p. 624-625). E termina o

artigo *De um escritor banido...* Assim: “T. Deum sullivamus (...) Orador não pode, charlatão não ousa, Sullivan é, declara ele em francês: *Orateur ne peut, charlatan ne daigne, Sullivan est* (p.212-213).

No tenor, Joyce reencontra o deus escritor dramaturgo Ibsen de trinta anos atrás: *você canta como um Deus*, enfatiza Nora (Maddox, p. 308). James revive com Sullivan a identificação ao *Sinthomem* divino Ibsen, cuja arte é vida e perfeição. Acrescenta à identificação ao *sinthomem* escritor falante a identificação ao *sinthomem* cantor, fazendo Um com ele. O *Sinthomem*, formação sem divisão provindo do real, se diferencia do sintoma representando a própria divisão do sujeito entre a marca do significante e o real do gozo.

O cantor divino surge no meio da redação do drama musical *Finnegans Wake*. A obra final de Joyce é composta de quatro partes, à semelhança do *Der Ring des Niebelungen* de Wagner.

“Após ler em voz alta uma passagem de *Finnegans Wake*, narra Ellmann, Joyce ouviu uma visitante lhe dizer: “Isso não é literatura”. Era, replicou Joyce, remetendo ao momento da escuta da leitura. O aspecto musical do livro era uma de suas justificativas. O Senhor sabe (*Lord knows*) o significado de minha prosa, escreveu à sua filha. Em uma palavra, é agradável ao ouvido. E seus desenhos são agradáveis à vista. É bastante, parece-me. Outro visitante, Terence White Gervais, perguntou-lhe se o livro era uma mistura de literatura e música, e Joyce respondeu simplesmente: *não, é pura música*. Mas, não há níveis de sentido (*meaning*) a serem explorados? *Não, não*, disse Joyce, *tem sentido de fazer rir*” (p. 702-703).

No livro *Os três tempos da lei*, Alain Didier-Weill se refere a sociedades primitivas destacando “a relação subterrânea entre música e loucura (...): o fato de fazer ouvir certa música ao delirante tem o poder de tornar reversível a forclusão do traço gerador do delírio, estamos com direito de nos perguntar se não existe ali um fato de estrutura universal em virtude do qual os “primitivos” não teriam esquecido a afinidade de estrutura entre o traço unário e o traço rítmico de uma nota de música ”(p.254). É algo significativo considerar um compositor, Wagner, o pai da análise dos mitos. A única página da *Odisseia* de Homero consagrada ao suave canto das sereias assassinas, voz super-egoica da mãe, atravessou séculos, em luta com a voz musicada da mãe inspirando a vida. A particularidade para Joyce é a continuidade com a voz musical do pai produzindo cantos e não a palavra de pai esperada por um filho. A respeito de

Finnegans Wake, Joyce diz ao amigo Mercanton: “o livro é um risco terrível. Uma folha transparente o separa da loucura (madness)” (*Portraits*, p.226).

A identificação ao deus *Sinthomem* Sullivan no meio da escrita de *Finnegans Wake* levanta a polêmica da profissão de Joyce para Nora: se tivesse sido cantor, ela não teria imitado a vida errante da sogra! “Você chegou a cantar com John McCormack!”, lamentava, recordando o “trunfo musical” de James na época. E o próprio escritor confessava a Mercanton: “Poderia ter feito fortuna com minha voz. E o que é que fiz?” (*Portraits*, p.226). O que ele fez, foi ser cantor escrevendo, escritor cantando, “escricantor”. Assim resolveu a escolha entre duas profissões mostrando a continuidade entre a escrita e o canto. Ele valorizava o cantor antes de qualquer instrumento, o canto antes da música. Não se interessava por Bach, Beethoven, nem Schumann, embora não desprezasse Strauss. Mas “tomava o trem para Lyon, Bruxelas, Milão, em cada apresentação de suas óperas favoritas” (*Portraits*, p.168). Apreciava Verdi e Rossini e reconhecia a importância de Wagner, mas o criticava sob os protestos de Nora. É sugestivo: desse compositor, destacava mesmo *Os mestres cantores*, título decisivo. De fato, não se interessava pelos compositores em si, mas pelos cantores. As vezes eram um de seus “assuntos preferidos de conversa” (*Portraits* p.212). “Não gosto de música, costumava dizer, afirma Louis Gillet, gosto do cantar (...). Joyce não curtia simplesmente qualquer tipo de cantores. Dava pouco valor às vozes femininas. (...) Seu sentido de ouvir, como aquele do cego, ganhou em agudeza tudo o que foi negado ao seu sentido de visão (...). Entre as vozes dos homens, não dava os louros ao baixo, ao baixo lírico ou ao barítono; para ele, existia somente o tenor” (*Portraits*, p.195). Carola Giedion-Welcker afirma: “O tenor o comovia - som sublime, sobrenatural, benção divina - (...) a voz humana, elevada em canto, parecia para ele a mais alta e pura manifestação de música” (*Portraits*, p.264). Em 7 de maio de 1939, o escritor escreve a Mercanton: “Se você for ouvir Guilherme Tell (ópera de Rossini) no dia 9, 11, ou 14, ou melhor (como eu faria) todos os dias, gostaria muito de ter sua opinião, especialmente sobre o tenor búlgaro. Espero que possa cantar o papel de Arnold, sem cortes. Ouví bastante a respeito dele. (...) Não perca o “terzeto” do segundo. Ouvi os outros cantores na rádio. São todos bons, mas é um demônio essa parte para o tenor. Envie-me, por favor, as avaliações dos jornais. Sem dúvida, gostaria de estar ali. Pode haver alguma transmissão pela rádio” (*Portraits*, p.247)! Sullivan conseguia cantar estas árias sem cortes e foi ovacionado na ópera de Paris, Joyce levando a plateia a pedir bis duas vezes

na mesma noite. Joyce era tenor. “Após a ceia, (...) ele começou a cantar – um costume desde o início de sua juventude, quando pensou dedicar-se à música e tornar-se um dos vários famosos tenores irlandeses” (*Portraits*, p.49,58); “podíamos passar a noite inteira ouvindo este rouxinol” (p.168). “Cantávamos, dançávamos o dia inteiro”, dizia Nora, logo corrigida pelo marido: “minha mulher exagera. Acontecia que eu trabalhava também, de vez em quando” (*Portraits*, p.240). Em 1939, soldados franceses e ingleses ficaram tão impressionados pelo brilho da voz de Joyce cantando a Marseillaise que o colocaram em cima de uma mesa, pedindo bis (Ellman, 1983, p.727).

Para ele, afirma Gillet, “música era uma linguagem e talvez algo mais. Era um ambiente, a condição de pensamento, uma áurea além das palavras, que, entretanto, devia ser encontrada nas palavras, reunindo-as, orientando-as, dando-lhes sopro de vida. Para Joyce, uma frase não era separável de suas qualidades melódicas, pois elas lhe davam existência (...). A arte de Joyce era primeiramente musical. Foi para Joyce que a divina regra da Arte poética de Verlaine parece haver sido ditada: *De la musique avant toute chose* (música antes de tudo) (p.196). “Uma frase musical, algo novo para a literatura (inglesa)”, afirma Benco (p.56). E Jacques Mercanton comenta sobre *Finnegans Wake*: “A extraordinária música de Ana Lúvia Plurabelle, emanando de vários motivos, muitos me escapando, me submergiu como um tipo de canto místico, tão afiado, tão frugal, tão cintilante que não havia percebido em nenhuma outra poesia” (p.209).

Do escritor banido ao cantor banido pode ser transcrito: “o escritor banido é o cantor banido”. Joyce se identifica ao Sinthomem Sullivan ultrapassando os gênios. Não há nenhum talvez a respeito dele, mas somente certeza: como Yahvé, “é aquele que é”. Escrevendo-cantando *Finnegans Wake*, texto definido por seu autor como “pura música”, o “escricantor” não é “um artista”, mas “O artista”. A 10 de fevereiro de 1976, Lacan dizia: “Não o redentor, mas o próprio Deus”.

Em conversa com Mercanton sobre *Finnegans Wake*, Joyce considerava “objeção radical a ser levantada contra o fato da transposição da imagem de sonho, própria à visão, para impressões auditivas” e afirma: “Este tipo de transposição – da visão para o som – insisto, é a verdadeira essência da arte (...) alguém ouve mais em sonhos do que se pode pensar, muito mais do que se recorda” (*Portraits*, p.226). Ele recomendava a leitura de seus textos em voz alta devido à musicalidade. Tantas vezes minha mulher Jô, irlandesa, lendo Ulisses em voz alta comigo, interrompia a leitura

dizendo: “esta frase provem de um canto popular”. Há mais de trezentas frases de cantos ou de óperas em *Ulisses*, romance ocorrendo durante o dia e terminando de noite, para continuar no “sonho da noite”, *Finnegans Wake*. A última obra é praticamente um drama musical com umas três mil referências musicais animadas pelas palavras-valises. Graves problemas de visão anteciparam a noite da vida de Joyce. *Joyce’s book of the dark*, livro da escuridão, é o título dado por Bishop a seu estudo sobre *Finnegans Wake*. Compor a obra como um sonho permitia a Joyce “ver de noite”. Por outro lado, o escritor compensou pelos problemas de visão (fez onze cirurgias nos olhos) radicalizando a transposição da imagem para o som. Escrever um texto para ser ouvido marcou o início do trabalho. *Música de Câmara*, primeiro livro publicado, apareceu em maio de 1907, exatamente um ano após a morte de Henrik Ibsen. A partir de 1929, a identificação ao “Sinthomem” cantor Sullivan vem reforçar a amarração com Ibsen. Ali, o escritor banido e o cantor banido fazem um, as palavras valises de *Finnegans Wake* mesclando sílabas e vozes cantantes. O escritor faz um com o cantor. O som invade a escrita, expulsando o sentido. O “escricantor” transforma em grande aliado da amarração de seu Sinthomem o Real da música, “supremo mistério” de ritmo, cadência e melodia.

Finnegans Wake é o canto das sereias da língua inglesa. James Joyce morrerá um pouco mais de um ano após a publicação desse livro, vítima de seu último *canto das sereias*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ATTRIDGE, Derek, *The Cambridge Companion to James Joyce*, Cambridge, University Press, 1990;
- BISHOP, John, *Joyce’s book of the dead*, The University of Wisconsin Press, 1986;
- DIDIER-WEILL, Alain, *Les trois temps de la loi*, Paris, Seuil, 1995;
- ELLMANN, Richard, *James Joyce*, Oxford, University Press, 1982;
- GIFFORD, Don, *Ulysses anotated*, University of California Press, 1989;
- HOMÈRE, *L’Odyssée*, Paris, Les Belles Lettres, 1974;
- JACKSON AND COSTELLO, *John Stanislaus Joyce*, London, Four Estate, 1998;

- JOYCE, James. *A portrait of the Artist as a Young Man*, London, Harper Collins, 1988;
- _____. *Finnegans Wake*, New York, Penguin Books, 1999;
- _____. *Poems and Exiles*, London, Penguin Books, 1992;
- _____. *Selected Letters of James Joyce*, London, Faber and Faber, 1975;
- _____. *Stephen Hero*, London, Jonathan Cape, 1950;
- _____. *Ulysses*, New York: Vintage International, 1990;
- _____. *Portraits of the artist in exile*, edited by Willard Potts, University of Washington Press, 1979;
- LACAN, Jacques, *Le Sinthome*, (Séminaire 23, 1975-76, inédit);
- LÉVI-STRAUSS, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964;
- MADDOX, Brenda, *Nora, the real life of Molly Bloom*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1988;
- Occasional, Critical, and Political Writing, Oxford, University Press, 2000;
- VICO, Giambattista, *Princípios de uma nova ciência sobre a natureza comum das nações*, 1775.