

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

ANA CAROLINE FERREIRA COSTA

A matéria da cena e o *Finnegans Wake*: palavras rolantes sobre as origens

São Paulo
2022

ANA CAROLINE FERREIRA COSTA

A matéria da cena e o *Finnegans Wake*: palavras rolantes sobre as origens

Versão original

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientador: Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos

São Paulo
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Costa, Ana Caroline Ferreira
A matéria da cena e o Finnegans Wake: palavras
rolantes sobre as origens / Ana Caroline Ferreira Costa;
orientador, Luiz Fernando Ramos. - São Paulo, 2022.
235 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade
de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Teatralidades contemporâneas. 2. Ausência de
origem. 3. Poética da epifania. 4. Materialidade cênica.
5. Romance moderno. I. Ramos, Luiz Fernando. II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

COSTA, A. C. F. **A matéria da cena e o *Finnegans Wake***: palavras rolantes sobre as origens. 2022. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

À minha mãe e à minha filha, que me tornam parte do ciclo.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Silidária, e ao meu pai, Emílio, pelo amor que me criou. À minha irmã, Gabriela, e ao meu marido, Daniel, que apoiam incondicionalmente aquilo que sou. À minha filha, Marina, que me inspira e renova como um banho de mar. Ao constante encorajamento de toda a minha família.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos, que plantou em mim o apetite por este projeto e me guiou com zelo, tranquilidade e estímulo.

Ao meu amigo Nelson Silveira Filho, que me ajudou em profundas transformações das quais nasceram este trabalho primaveril.

Aos colegas Maurício Perussi e André Felipe, por termos compartilhado desejos advindos destes tempos tão trágicos.

*“So now, I’ll ask you, let ye create no
scenes in my poor primmafore’s wake”.*

Finnegans Wake, James Joyce.

RESUMO

COSTA, A. C. F. **A matéria da cena e o *Finnegans Wake***: palavras rolantes sobre as origens. 2022. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Buscamos construir uma especulação teórica sobre a possibilidade de uma “ausência de origem” nas artes cênicas contemporâneas verificada a partir da poética do romance *Finnegans Wake* (1939) do irlandês James Joyce (1884-1941). O livro aponta e remexe balizas de nossa percepção tanto no plano formal quanto no narrativo. Por um lado, seus procedimentos evidenciam as origens da linguagem para expô-la como desprovida de referências originais: ela se mostra um jogo que, determinado pelas particularidades de figuras do passado, não se apoia na objetividade de uma realidade concreta. Por outro, seu modo de leitura nos coloca em contato, justamente, com o “mistério da origem”: aquilo que nos move e, sempre presente, é enfaticamente perceptível, mas não pode ser definitivamente apreendido. A operação wakeana tem como característica mais relevante a infração linguística. Sua textualidade composta por neologismos produz sentido por associações que se fazem de súbito, tal qual revelações do inconsciente a trazer à tona desejos reprimidos naquelas formas. Elas estão imbricadas em uma estrutura preparada para a errância e que é, paradoxalmente, bastante ordenada. Trata-se de uma construção fractal cíclica que mantém o processo lampejante em evolução, mas desprovido de ponto de descanso. O resultado é uma linguagem em constante autoprodução, repleta de surgimentos imediatos e de subsequentes fins, funcionando como epifania. Ela afirma uma escuridão que a tudo contorna e da qual tudo irradia, presença irremovível e a própria ocultação que se mantém ativa na mudança das formas. Tal potencialidade é verificada na cena por meio da análise dos projetos *4'33"* (1952) do estadunidense John Cage, *A Sagração da Primavera* (2011) do catalão Roger Bernat e *Tragedia Endogonidia* (2002-2004) do italiano Romeo Castellucci. A singularidade de suas propostas é atravessada pelo debate sobre codificação suscitado pela apreciação da obra de Joyce. Cada uma delas é observada na intersecção com características diversas do objeto literário. No paralelo, sobressaem-se quebras e alargamentos de princípios de linguagens trabalhadas na materialidade do tempo e do espaço. Por fim, apresentamos um roteiro inédito para montagem teatral que procura transpor os procedimentos wakeanos, agora em conjunto, para o plano material da performance cênica. A peça é intitulada *Embalada* e se denomina uma conclusão no campo da *práxis*. A investigação em torno daquela origem, que aparece quando algo brilha rapidamente no escuro, ganha aqui outra concretude, essa que só pode fazer ressaltar seu escape.

Palavras-chave: Teatralidades contemporâneas. Ausência de origem. Poética da epifania.

ABSTRACT

COSTA, A. C. F. **The matter of the scene and *Finnegans Wake***: rolling words on origins. 2022. Dissertation (Doctorate in Performing Arts) – School of Communications and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2022.

We seek to build theoretical speculation on the possibility of the “contemporary performing arts” verified from the poetics of the novel *Finnegans Wake* (1939) by the Irish writer James Joyce (1884-1941). The book points out and tinkers with patterns of our perception in both the formal and narrative elements. On the one hand, his procedures reveal the origins of language to expose it as devoid of original references: it unveils to be a game that, determined by the particularities of figures from the past, is not supported by the objectivity of a concrete reality. On the other hand, the way of reading puts us in contact precisely with the “mystery of origin”: something that moves us and, being always there, is emphatically perceptible, but cannot be definitively grasped. The most relevant characteristic of the wakean operation is the linguistic infraction. Its textuality, composed of neologisms, produces meaning through associations that are made suddenly, like revelations of the unconscious to bring up repressed desires in those forms. They are embedded in a structure prepared for wandering and which is, paradoxically, quite ordered. It is a cyclic fractal construction that keeps the flashing process in evolution but without a resting point. The result is a language in constant self-production, full of immediate outbreaks and subsequent ends, acting as an epiphany. It affirms a form of darkness that surrounds everything and from which everything radiates, an irremovable presence and the very concealment that remains active in the change of the forms. Such potentiality is verified in the scene through the analysis of the projects *4'33"* (1952) by the American John Cage, *The Rite of Spring* (2011) by the Catalan Roger Bernat, and *Tragedia Endogonidia* (2002-2004) by the Italian Romeo Castellucci. The uniqueness of their proposals is crossed by the debate on codification raised by the appreciation of Joyce's work. Each of them is observed at the intersection with different characteristics of the literary object. In a parallel manner, breaks and amplifications of principles of languages worked in the materiality of time and space stand-out. Ultimately, we present an unprecedented script for a theatrical production that seeks to transpose the wakean procedures, together now, to the material level of the scenic performance. The play is entitled *Embalada (In a roll)* and calls for a conclusion in the field of praxis. The investigation around that origin, which appears when something quickly shines in the dark, takes on another corporeality here, the one that can only emphasize its escape.

Keywords: Contemporary theatricalities. Absence of an origin. Poetics of epiphany.

SUMÁRIO

1. ORIGEM (OU INTRODUÇÃO)	10
1.1 APROXIMAÇÕES ENTRE O DISCURSO WAKEANO E O DA CENA CONTEMPORÂNEA.....	12
1.2 O ESPAÇO E O TEMPO WAKEANOS	16
1.3 PRINCÍPIOS DE UMA MATERIALIDADE CÊNICA WAKEANA	24
1.4 OBJETOS DE CENA.....	32
1.5 NOSSO ANDAMENTO.....	35
2. O TROVÃO: TEMPO SÚBITO E ESPAÇOS DE INVASÃO	39
2.1 A PRINCÍPIO: DE COMO A ORIGEM SE CONFUNDE COM A GÊNESE.....	39
2.2 DUPLOS: DE COMO O MOVIMENTO É GERADO.....	42
2.3 RETORNIDADES: DE COMO AVANÇAMOS PARA UM MESMO (4'33" DE JOHN CAGE).....	48
2.4 ESPAÇO DE LAMPEJOS: DE COMO AS PEQUENAS INTERRUPÇÕES (RE)CONFORMAM A VISÃO.....	56
2.5 TATEANDO NO ESCURO: PRINCÍPIOS DE OUTRA INVASÃO	65
2.6 LUGAR-COMUM: DE COMO SE CHOCAM O ESPAÇO QUE MOSTRA E O ESPAÇO QUE VÊ (A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA DE ROGER BERNAT).....	70
2.7 ESTAR SEMPRE NO COMEÇO	79
2.8 NOTAS DE FINN	80
3. O ESCURO: TEMPO DA FALTA E ESPAÇOS TRANSITIVOS	106
3.1 IMPRINCIPIANTE: DE COMO O CICLO SE CONFUNDE COM O COMEÇO	106
3.2 DEIXAR MORRER: DO QUE AINDA É PRECISO CONTRADIZER.....	108
3.3 REPRECINPÍCIO: DE COMO O WAKE SE CONFUNDE COM O PALCO E COM O MUNDO INTEIRO	112
3.4 A CENA REDESPERTADA: DE COMO O TEATRO REAPARECE COMO A ARTE DA MORTE (A TRAGEDIA ENDOGONIDIA DE ROMEO CASTELLUCCI)	121
3.5 ATERRADORA MATÉRIA: UM RECORTE DA MORTE QUE REVÉM (TRÊS PRIMEIROS EPISÓDIOS DA TRAGÉDIA ENDOGONIDIA).....	130
3.6 RE-VERSO: DE COMO A TROCA ENTRE CAUSA E EFEITO GERA IMANÊNCIA.....	145
3.7 ESTAR SEMPRE NO RECOMEÇO	153
3.8 NOTAS DE FINN	158
4. DAR ACABAMENTO	175
4.1 PRINCIPIANDO.....	175
4.2 EMBALANDO	183
5. EMBALADA	190
5.1 ANEXO 1: ANIMA AÇÕES	208
5.2 ANEXO 2: EMBALADAS	220
REFERÊNCIAS	231

1. ORIGEM (OU INTRODUÇÃO)

Este trabalho busca construir uma especulação teórica sobre a cena teatral a partir do romance *Finnegans Wake* (1939) do autor irlandês James Joyce (1884-1941). A obra é conhecida por sua opacidade, o que se deve a sua forma tão singular. Tomando o inglês como principal referência, é escrita com inúmeros trocadilhos multilíngues e neologismos compostos de palavras em diversos idiomas.¹ Isto serve à construção de uma narrativa errática e capaz de indicar uma pluralidade de histórias ao mesmo tempo. Tudo é elaborado para criar uma rede de sentidos que não encontra um ponto de partida, seja um começo para sua narração, seja um núcleo de personagens estáveis, seja até mesmo um contexto. Ainda assim, a leitura se faz. Por meio de associações, o livro gera um universo conectado. O que ocorre de tão diverso do comum é que o leitor tem parte extremamente ativa neste processo: desprovido de linearidade e de uma codificação já dominada, vê-se em um nível excepcional de definição, agente de seus próprios trajetos e significações verbais.

A narrativa wakeana nos aponta reflexões que sua própria experiência sugere. Ela lida com nossas heranças coletivas e com compreensões históricas, balizas para a nossa percepção do mundo. Ao retirar a linguagem da sua forma banal, em que os vocábulos têm correspondência direta com as coisas da vida material, o *Wake* remove seu aspecto de naturalidade, ou, podemos dizer também, sua aura de tradução da natureza. Seu debate indica a evolução dos idiomas como decorrente das figuras de poder do passado, o que ocorre em uma leitura mais sugestiva do que estanque, mais pertencente à subjetividade (r)existente em cada um, sendo capaz, inclusive, de com esta mexer em algum grau. Portanto, a um só tempo, o romance põe-nos atentos à abstração da vivência particular infundida pelo código verbal e propõe outra relação, mais ligada ao indivíduo do que imposta socialmente.

É evidente que, para isso, faz-se necessária uma boa dose de incerteza, de instabilidade, de deslocamento dos alicerces da tradição que, de tão bem

¹ O número continua a crescer conforme os estudos avançam, mas atualmente supõe-se que são 86 línguas a compor este jogo (GALINDO, 2010, p. 42).

introjetados em nós, geram a impressão de serem “naturais”, formas primárias, princípios da apreensão do mundo. Porém, o que torna o programa wakeano mais complexo é que, como observaremos, ele mantém também uma intensa conexão com os padrões que se conservam. Isto porque não rompemos totalmente com aquilo que nos fundou, ao contrário, tal legado é determinante para outras ordenações. E, mais importante, porque existe uma permanência de outra espécie, com a qual a obra não apenas mantém contato, mas em torno da qual se move. Embora seja central, nuclear, origem da qual irradia tudo, motivação, disparo, este algo se recusa a se deixar dominar. Ele é o que sempre está, contudo nunca de uma vez por todas. E, apesar de só existir precisamente no presente, arremessa-nos continuamente ao passado e ao futuro em busca do que ainda deixa como falta. Ausente de uma forma final, a busca por ele se torna um objetivo; o princípio, um fim.

Assim, é a ausência de origem que nos interessa nos debates e procedimentos formais wakeanos. Procuraremos compreendê-la, estética e eticamente, no livro. O que observaremos rapidamente, e que tomará contornos cada vez mais intrincados, é que ela está intimamente relacionada com a experiência material. Todavia, se por um lado é uma percepção corporal, por outro não se abstém da significação e de toda a ordenação desta pela convenção linguística. A intersecção entre o sentido e o sensorial é nebulosa. Isto, justamente porque carecemos de um ponto de referência que, não tocado pelas demarcações culturais, fosse essencial, verdadeiro, puro, ou seja, original. De modo que podemos apenas jogar. Transformar a impossibilidade de definição em possibilidades variadas de definição – o que quer dizer conceitos, mas também meios, já que uns levam aos outros. No entanto, não quaisquer possibilidades, e, sim, aquelas que demandam a origem ausente.

Com vistas na maneira altamente elaborada com a qual o *Finnegans Wake* lida com essas questões é que refletimos sobre a materialidade da cena. Neste campo em que certamente as relações de codificação, significação e corporeidade são bastante diversas da literatura, investigamos como poderiam se dar operações com efeitos semelhantes às das realizadas pelo livro de Joyce. Ou seja, tentamos encontrar exemplos cênicos de uma ausência de origem. Com o olhar bastante específico do universo wakeano, analisamos a peça musical 4'33" (1952) composta pelo estadunidense John Cage, o espetáculo de dança *A Sagração da Primavera*

(2011) concebido pelo catalão Roger Bernat, e o ciclo teatral de onze episódios *Tragedia Endogonidia* (2002-2004) dirigido pelo italiano Romeo Castellucci. Em cada uma dessas, apresentamos a possibilidade de conexões diferentes com o *Wake*. São características que nelas se encontram de modo isolado e que estão reunidas nele. No diálogo entre tais trabalhos e o romance, almejamos abrir espaço para outras práticas, cuja potencialidade reside no exercício do contínuo refazer das bases utilizadas para a apreensão. A fim de colocar à prova tal ampliação, propomos nós mesmos um roteiro de teatro. Trata-se de uma resposta, no campo performativo da cena, ao pensamento desenvolvido no plano teórico; uma possibilidade de configuração para uma materialidade cênica desprovida de origens.

1.1 APROXIMAÇÕES ENTRE O DISCURSO WAKEANO E O DA CENA CONTEMPORÂNEA

Ao tentar ler o *Finnegans Wake*, o primeiro problema que nos é posto é justamente por onde começar. Com sua escrita repleta de neologismos e sua narrativa não linear, o livro desafia as abordagens comuns e frequentemente assusta o público. Foi pouco lido mesmo entre estudiosos joyceanos, grupo que se volta mais à obra *Ulysses* (1922), romance anterior do autor. Mas até entre seus leitores mais dedicados, delinear questões centrais da obra é não apenas ato complexo, como objeto de bastante desacordo. Fato é que o *Finnegans Wake* faz propagar tais definições. Assim, se são poucos os seus leitores, são muitos os guias de leitura e estudos acadêmicos gerados por e para eles. A obsessão pela anotação do livro já foi apontada repetidas vezes. Ela nos interessa aqui por ser, justamente, sintoma de uma ausência de origem colocada em jogo. Mostra-nos o efeito de proliferação de textos produzidos por uma composição que não nos fornece uma base, seja narrativa ou mesmo de código linguístico. E que, ainda assim, resiste como projeto coerente e como potente experiência comunicativa.

Poderíamos dizer que esta consequência é antecipada pela obra, que tem a multiplicação textual como procedimento. Como veremos mais adiante, ela continuamente retoma e desenvolve seus próprios motivos. O leitor entra assim em

uma espiral de conexões, um avanço de ideias que se dá pelo repetido retorno às anteriores e pela tentativa de dar acabamento aos buracos que elas sempre deixam. Em uma relação de fluidez entre forma e conteúdo, o livro comenta este seu método. Sugere que a sucessiva retomada é também uma maneira de se relacionar com aquilo que é anterior a ele em termos históricos, de manter em vista os processos que nele resultam. Não apenas, mas é ainda um modo de conectar-se ao que vem a partir dele e marcar-se como mais um elo em um percurso maior de produção. Isso inclui obras artísticas futuras, mas, igualmente, seus guias de leitura, resenhas críticas ou escritos acadêmicos como este, que se tornam todos parte de seu procedimento performativo.

Ao falarmos em performativo ou performance, aproximamo-nos do questionamento da representação, essa que talvez nenhum outro romance tenha trabalhado tanto contra quanto o *Finnegans Wake* (e disso deriva o estranhamento que deveras causa). Sua recriação das palavras resulta em uma resistência à correspondência direta entre elas e algo do mundo. Antes de nos perdermos em uma narrativa que nos faz esquecer do ato de leitura, nossa atenção é direcionada à própria constituição da linguagem, apreendida de modo tateante. São as operações, portanto, que tomam o primeiro plano. Mas permanece no *Finnegans Wake* a consciência de que nunca escapamos por completo da representação. Podemos apenas estar mais atentos ao seu regime e fazer uso disso para jogar, para permitir outras organizações que gerem novos modos de visualizar o mundo a que elas, se não correspondem, ao menos apontam.

Tal compreensão é semelhante à de teorias diversas da cena contemporânea. Estas foram muito influenciadas pelo desenvolvimento histórico de reflexões sobre a arte da performance [*performance art*] como uma linguagem artística. O estadunidense Marvin Carlson (2018) aponta que, se durante os anos 1960 e 1970 ela era distinguida do teatro e afirmada como uma linguagem da pura presença, na qual o acontecimento é apenas autorreferencial, o estabelecimento de um pensamento pós-moderno alinhado ao pós-estruturalismo abalou a crença de que isso fosse possível. Segundo o teórico, esta concepção influenciou fortemente as artes cênicas por meio da desconstrução do filósofo francês Jacques Derrida, para quem não há escape total à tradição, pois a consciência, envolvida em todos os processos, sempre faz uso de suas estruturas: a repetição é inevitável.

Carlson aponta que a partir desta virada qualquer discurso passa a ser aceito como ausente de um centro, sendo então jogo de combinação de signos que se diferenciam uns em relação aos outros, mas que não têm um sentido último. Contra qualquer essencialidade, tal modo de ver resulta em uma mudança na orientação analítica da arte da performance (não nas práticas em si, mas no discurso dos críticos): para além do corpo do performer, passa-se a incluir o espectador, considerando, então, a existência de visões parciais e contextuais que envolvam a recepção e, conseqüentemente, a definição da obra. De modo que ela não possa ser presença pura, ausente de representação, mas está sempre em relação com estruturas precedentes. Ainda assim, permanece a compreensão de que a arte da performance se distingue do teatro, pois esse seria intrinsecamente narrativo, simbólico e portador de uma mensagem que o antecede.

Mas o teatro mudou. E muito dessa transformação foi influenciada pelas práticas e reflexões advindas da arte da performance, que embora ainda seja entendida por muitos como uma linguagem à parte, importantes teóricos já não julgam que possua, hoje, uma diferença verificável da cena teatral. É o caso do alemão Hans-Thies Lehman (2007). Considerando uma gama ampla de obras cênicas que surgiram desde os anos 1970, o estudioso afirma que elas realizam “operações de presença”: colocam em tensão elementos diversos que mantêm suspenso o conhecimento e produzem uma relação autorreflexiva entre o observador e aquilo que se presentifica. Assim, Lehman cunhou o termo “teatro pós-dramático” como definição geral de trabalhos da cena que proponham uma ênfase no processo e nas relações de interpretação. Outras denominações ganharam força na teoria contemporânea, como a “teatro performativo” popularizado pela canadense Josette Féral, para quem, ao lidar com a dimensão material, a cena contemporânea estabelece um “jogo com os sistemas de representação, um jogo de ilusão em que o real e a ficção se interpenetram” (FÉRAL, 2015, p. 125) com o objetivo de “desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem” (FÉRAL, 2015, p. 122).

Entre as nomenclaturas para as artes cênicas contemporâneas, uma em especial nos interessa, a “mimesis performativa” do brasileiro Luiz Fernando Ramos (2015). Isso porque ela nos leva à origem do problema – e estamos às voltas com origens neste trabalho. Segundo Ramos, o próprio sentido de *mimesis* já abrangia, desde seu surgimento, uma simultaneidade entre reprodução e produção autônoma

de conhecimento e de verdade. Tratava-se de uma designação que compreendia tanto a realidade, que é anterior ao espetáculo (a narrativa a que ele se refere), quanto sua própria construção de realidade no momento em que é apresentado (a materialidade da cena). É só mais tarde que a palavra terá nova acepção, advinda das transformações da própria forma teatral, que passa a ter a imitação como objetivo maior. Para o teórico, as práticas da contemporaneidade e seus discursos se aproximam mais do significado antigo de *mimesis*. No entanto, ocorrem por outra lógica que não a aristotélica, que era estritamente realista. Destaca-se a operação, o programa. E isso se dá não apenas na cena, mas em todas as linguagens artísticas, que incorporaram certa teatralidade na medida em que passaram a integrar em suas operações uma atenção ao encontro da obra com o espectador. Assim, “a relação presencial que caracterizava o espetáculo se torna pressuposto de todas as artes” (2015, p. 94).

Tal noção é importante neste trabalho, que aproxima uma obra literária a projetos cênicos. Ela possibilita analisarmos tais práticas bastante diversas a partir e para além das técnicas específicas, associando-as pelo que propõem ao espectador como experiência de releitura das balizas de nossa percepção. Todos os trabalhos que aqui trazemos não estão comprometidos com uma replicação de dados da realidade, ou seja, com qualquer compreensão próxima de um realismo. E ainda que a integração das relações de representação das quais não conseguimos nos desfazer totalmente seja parte fundamental de suas investigações, exercitam modos outros de produzir sentido que não o da lógica linear, consecutiva, própria à linguagem cotidiana.

Mas a aproximação entre o *Finnegans Wake* e obras da cena pode se tornar ainda mais instigante se retornarmos à narrativa de Carlson de uma análise das artes cênicas, que toma de Derrida sua noção de representação como jogo. Isso porque o filósofo francês recebeu grande influência da obra de Joyce. Já em 1968, em nota no seu livro *A Farmácia de Platão*, declara que todo o seu ensaio sobre a teoria da escrita em Platão era uma interpretação do *Finnegans Wake* (DERRIDA, 2005). A partir de então, pode-se ver uma lógica wakeana atravessando ou mesmo baseando seus mais diversos textos. Muitos trabalhos acadêmicos já se dedicaram a analisar esta relação. O livro *Imagining Joyce and Derrida* (2007), de Peter Mahon, busca preencher as lacunas remanescentes e demonstrar como o *Finnegans Wake* desmantela a ideia tradicional de *mimesis* não apenas como imitação de uma

realidade pré-existente, mas também dessa realidade compreendida como Ideia no sentido platônico – e aqui residem mais especificamente as conexões com as reflexões derridianas. Embora o autor faça questão de pontuar que Derrida não toma de assalto uma economia wakeana, mas, ao contrário, utiliza-se de sua visão sobre ela para desenvolver um pensamento com contornos próprios, torna-se interessante observarmos que talvez Joyce – e mais especificamente o *Wake* – tenha, por intermédio do filósofo francês, mudado os rumos da crítica da cena na segunda metade do século XX. Os vínculos entre o romance e o teatro contemporâneo estariam, portanto, muito aquém ou além do presente trabalho.

Mas se isso ocorreu mesmo, pontuado nesta linha de tempo, pouco nos importa. Fato é que tanto as artes cênicas quanto o livro têm uma perspectiva performativa da *mimesis* e que dela partimos para observar algumas questões wakeanas sobre linguagem e materialidade que podem ser transpostas ao teatro.

1.2 O ESPAÇO E O TEMPO WAKEANOS

O *Finnegans Wake* propõe um jogo de repetição de nossos modos de representação que experimenta possibilidades delas derivadas. Seu interesse de retomada do passado chega até aos primórdios – o que não poderia ser diferente em um livro voltado às origens. As narrativas do romance citam diversas versões (míticas, literárias, científicas) sobre o início da humanidade e o nascimento da linguagem. Mas Joyce parece querer que a crítica wakeana tenha especialmente em vista as ideias do filósofo Giambattista Vico (1668-1744). O italiano é um dos personagens principais do texto *Dante... Bruno. Vico... Joyce* (1929), escrito por Samuel Beckett e encomendado pelo próprio autor. O ensaio relata que, para Vico, existem características comuns que estruturam todas as civilizações (religião, matrimônio e sepultamento dos mortos), mas há também um grande conjunto de costumes complexos e refinados que variam em cada sociedade e que têm origem em seus desenvolvimentos históricos específicos. Por meio de uma exposição filológica, Vico traça o percurso de tal pluralidade da expressão humana, determinando que os primeiros hábitos e formas de comunicação se originaram em

humanos selvagens cuja mente estava intimamente ligada à percepção sensorial. Assim, é a partir de uma concepção bastante corporal que eles não apenas liam o mundo, mas o criavam “por força de sua imaginação” (BECKETT, 1972, p. 9, tradução nossa).

O filósofo denomina este primeiro modo de linguagem de “Poesia”, lembrando que a palavra “poeta” significa “criador”. Este mundo autônomo, imaginativo e corpóreo estaria na gênese de toda racionalização.² De modo que, na sua origem, nossa linguagem não tinha de fato origem definida: era particular, singular, contextual, relativa à experiência, ao corpo. Como bem resume Beckett, a poesia é “condição primeira da filosofia e da civilização” (BECKETT, 1972, p. 10, grifo e tradução nossos). O processo evolutivo de nossos idiomas seria o de uma progressiva abstração dos sentidos, separando gradativamente o vocabulário das vivências que o geraram a fim de possibilitar uma generalização. Assim, palavras padronizadas permitem conceitos padronizados.

O texto de Beckett, discípulo e amigo de Joyce, é o primeiro de uma edição que data de dez anos antes da publicação final do *Finnegans Wake*. Contendo doze artigos de autores diferentes sobre o romance, o compilado crítico responde à controvérsia gerada pelos trechos da obra que eram continuamente publicados (sob o nome *Work in Progress*) no decorrer de sua feitura. Podemos arriscar aqui a afirmação de que já estava em curso a performance wakeana de gerar textos e mais textos a partir de si. Não apenas, mas que, novamente, esta proliferação de escritas surge da ausência de origem. Primeiro, porque esta é a característica de sua linguagem, a razão pela qual o livro vinha sendo tão atacado, gerando tanta repercussão e material crítico muito antes de seu nascimento completo. Depois, porque a publicação de fragmentos textuais e de resenhas antes mesmo de seu lançamento tornam sua própria origem difícil de ser delimitada, ou pelo menos, um tanto difusa: falamos comumente de textos de 1929 que comentam um romance de 1937, o que é, acreditamos, parte fundamental de sua operação performativa de remoção das bases, princípios, fontes.

² Mesmo atualmente, pois desenvolvemos razão a partir de uma linguagem criativa. Citando diretamente Vico, estes primeiros humanos “[...] atribuíam às coisas admiradas o ser de substâncias da sua ideia, que é precisamente a natureza das crianças, que recolhem nas mãos coisas inanimadas e divertem-se e falam com elas como se fossem pessoas vivas” (VICO, 2008, p. 57). E, mais adiante: “[...] os primeiros povos que foram as crianças do gênero humano, criaram primeiro o mundo das artes; depois os filósofos que vieram muito depois, portanto, os velhos das nações, criaram o mundo das ciências” (VICO, 2008, p. 83).

Portanto, o apoio em Vico pode ser visto como mais um lugar de onde se partir para ler a obra e não como um determinante ponto zero. Mesmo outros artigos da publicação crítica destacarão aspectos diversos do romance. Mas é bastante relevante que Joyce queira introduzir o trabalho por meio desta conexão com a materialidade. Beckett afirma que o *Finnegans Wake* pretende se aproximar dos primeiros humanos em sua livre criação do mundo, construir uma linguagem que, muito mais próxima da poesia, para além do significado, deixe-se perceber pelos sentidos. Em um livro que se dedica tanto a olhar para nossa história e como ela define nossa comunicação, podemos pensar que isso constitui menos uma prevalência da presença sobre a representação e muito mais uma intersecção – talvez até um embate – de modos de experienciar os signos.

A noção wakeana de espaço não é unívoca. Ela não apenas faz referência ao espaço que as palavras evocam (os cenários das narrativas), mas também àquele concreto que elas constroem como linguagem material. Para o crítico wakeano Jean-Michel Rabaté (1991b), que fala da influência que a noção de espacialidade textual de Stéphane Mallarmé tem em Joyce, o espaço wakeano é um espaço “sempre em expansão”. Mas diferente do poeta francês, no romance isso é resultado da tentativa do leitor de conectar as pequenas unidades da obra com o seu todo, organizar estruturas que são alternativas mutualmente excludentes, o que resulta em uma proliferação de explicações que corresponde à “matéria” que o livro deveria “informar”. Por meio de uma análise genética, Rabaté busca demonstrar que a obra constitui “*the gap itself*” (RABATÉ, 1991b, p. 204) – uma lacuna, um buraco, ou podemos dizer ainda, uma falha geológica.

Como veremos mais adiante, o *Finnegans Wake* mantém relação íntima entre a espacialização textual de um episódio e o espaço a que ele faz referência, estabelecendo por meio do primeiro uma forma de percepção que se conecta ao impacto fenomenológico do segundo. Mas é preciso ainda ter em mente que a fragmentação wakeana flexibiliza a noção de narrativa e, assim, arriscamos afirmar, a noção da materialidade que ela evoca. Pois, como coloca o teórico e crítico literário italiano Umberto Eco (1982), a obra constrói “um universo de relatividade no qual cada palavra se torna um ‘evento de espaço-tempo’, cujas relações com outros eventos muda de acordo com a posição do observador [...]” (ECO, 1982, p. 76, tradução nossa).

De modo que falar em interesse wakeano pela matéria é ter de se voltar aos diferentes níveis em que ela se estabelece: ela é aquela que é evocada ou representada, aquela da proliferação de explicações que se caracteriza como uma possibilidade de expansão do espaço do texto e, ainda, a própria materialidade da visualidade e da sonoridade da palavra. Quanto a essa última, muito já foi dito sobre como um de seus principais recursos, o trocadilho, é mais eficaz quando lemos a frase em voz alta: o som deve ser levado em consideração para encontrar significado em muitas de suas formulações.

Essas diversas maneiras podem ser aproximadas das observações do teórico literário Hans Ulrich Gumbrecht (2015). Diante de uma crítica pós-moderna obcecada pela multiplicação do sentido, o autor busca apontar situações em que o texto nos coloca em um relacionamento apaixonado com a sua materialidade, resultando no que chama de amálgama entre presença e linguagem. Entre as várias formas citadas pelo estudioso, destacamos aqui o trabalho da filologia. Ele afirma que, se lembradas suas funções de editoração e curadoria, ela expressa um desejo de incorporação do texto: uma tentativa (impossível de ser integralmente realizada) de torná-lo presença, quase como se ele pudesse ser literalmente engolido e integrado ao corpo. Um dos exemplos deste ímpeto é a relação com a oralidade, pois é na paixão por interpretar o texto em voz alta “como um ator” (GUMBRECHT, 2015, p. 26), que surge a felicidade de descobrir rimas que só são possíveis por meio de típicas pronúncias de uma palavra. Relacionado a esse está um segundo caso, a tendência de encher edições com notas eruditas que, para além de explicar sua forma oral, geram páginas e mais páginas. As grossas publicações tornam física a reverberação da obra, materializam seu impacto.

Gumbrecht não fala aqui especificamente do romance de Joyce, apenas menciona um dos modos pelos quais a cultura contemporânea compensa a falta de experiências materiais decorrente da sua forte inclinação aos sentidos semânticos, às ideias, e a tudo que é intelectual. Mas tanto a proliferação de notas, guias e textos críticos, quanto o prazer pela expressão oral de leitura são fortes aspectos do *Finnegans Wake*. Outros tipos de amálgama entre linguagem e presença são mencionados pelo autor e todos eles podem ser, em maior ou menor grau, aproximáveis da experiência wakeana, já que de modo geral lidam com uma fisicalidade da linguagem. Mas existe um que interessa mais diretamente ao nosso trabalho, justamente aquele em que Gumbrecht menciona diretamente Joyce como

exemplo. Trata-se da epifania, sintetizada pelo teórico em suas relações específicas com o espaço e o tempo.

No seu uso teológico, o conceito de epifania refere-se ao aparecimento de uma coisa, uma coisa que requer espaço, uma coisa que está ausente ou está presente. [...] Assumir que tais momentos de epifania efetivamente ocorrem, mas que o fazem sob as condições temporais específicas que Karl Heinz Bohrer caracterizou de “súbito” e de “partida irreversível”, pode ser uma forma contemporânea de mediação entre nosso desejo de epifanias e um ceticismo moderno que este desejo não consegue, por completo, desfazer (GUMBRECHT, 2015, p. 29, grifos nossos).

Eco (1982) demonstra que a ideia de epifania nunca teve um sentido religioso nas produções do escritor, foi sempre uma referência ao êxtase estético. Mas o conceito muda no decorrer de seus trabalhos: se nos primeiros está presente como um modo de perceber a vida, passa mais tarde a ser uma forma de “produzi-la”. Até que, segundo o crítico, Joyce prefere abandonar o termo. Isso porque a palavra indicaria algo que revela a si mesmo e, a essa altura de sua escrita, a experiência de revelação se faz como elaboração, deixa de ser algo presente no mundo e registrado pelo artista para ser algo criado por ele a partir dos sentidos simbólicos que concede aos eventos, mas que esses não possuem a priori. Para o estudioso italiano, no entanto, trata-se ainda de uma “poética da epifania”.

A insistência de Eco em usar o termo tem relação com sua percepção de que uma estética da Idade Média está presente em toda a obra de Joyce.³ O crítico busca demonstrar que as formas medievais que influenciaram o escritor na juventude não desaparecem em suas obras maduras, apenas – para usar o termo de Gumbrecht – amalgamam-se com sua visão de mundo moderna. A começar pela tendência estrutural: se Joyce percebe o mundo como desordenado, sem uma essência e muito menos uma verdade compreensível, paradoxalmente ele apresenta este caos por meio de um sistema ou de uma Ordem, mais especificamente uma em que as partes estão contidas umas nas outras.

No *Finnegans Wake*, esta tendência se mostra principalmente em um esquema circular inspirado em Vico, que vê na história da humanidade uma composição cíclica. Vem desta ideia o arranjo espiral que o romance assume. Ela se

³ O livro de Eco que estamos abordando chama-se, justamente, *The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce* [A Estética do Chaosmos: A Idade Média de James Joyce]. Originalmente, este texto era o capítulo final da primeira edição (1962) de seu famoso *A Obra Aberta*. Foi removido mais tarde e publicado separadamente.

soma a uma rede complexa de referências internas, na qual os elementos (sejam personagens, eventos ou nomes de tipos diversos) tornam-se, nos termos de Eco, cifras de outros. A operação toma de empréstimo as proposições de Giordano Bruno (1548-1600), filósofo italiano que afirmava que cada parte do universo contém o seu todo. Para Eco, tal constituição fractal combinada com a imagem circular mais geral concede à obra uma construção simbólica de uma estrutura cósmica típica do pensador medieval.

O crítico identifica ainda outras características medievais no estilo wakeano: sua tendência catalográfica, sua citação massiva de grandes pensadores, seu prazer barroco por florear mais e mais o texto. Mas toda esta inclinação ao excesso é trabalhada de modo a gerar uma obra aberta e que, ainda que não busque representar nossa experiência como apreendida de maneira mais direta, apresenta uma visão do mundo: o mundo como caos. O que dele Joyce seleciona como material para tal apresentação é o universo de relações linguísticas. Elas são, para Eco, o que era significativo para o próprio autor, que as utiliza para expor o que ele apreende como essência compreensível da experiência real. “O *Finnegans Wake* é aquela grande epifania da estrutura cósmica resolvida em linguagem” (ECO, 1982, p. 77, tradução nossa).⁴

Os excessos wakeanos reconhecidos por Eco como tipicamente medievais se conectam à (antes mencionada) preparação da obra para uma proliferação de textos, gerando um processo de anotação que pode ser entendido como desejo de materialização do impacto do livro, como tratado por Gumbrecht. Este último (2010), por sinal, lembra-nos que a Idade Média é uma época de maior predominância do corpo como modo de agir no mundo do que a atual. Ela se encaixaria no que o teórico chama de “culturas de presença”, enquanto a atualidade ocidental seria uma das “culturas de sentido”. Nas primeiras, prevalece a “materialidade”, a noção de que os corpos integram uma “cosmologia” e o conhecimento como algo que nos é “revelado”. Nas outras, está em primeiro plano o “pensamento”, o conceito de “subjetividade” e de sujeito e uma visão do conhecimento como fruto de “interpretações”. Tendo em vista esse panorama, podemos afirmar que o amálgama

⁴ Em outro texto escrito mais tarde e intitulado *Sobre uma noção joyceana*, Eco observa a influência da epifania na obra *Il Fuoco* [O Fogo] (1900) de Gabriele D’Annunzio nos primeiros escritos de Joyce e mais uma vez ressalta a singularidade da abordagem do irlandês. Eco defende que, diferente do italiano, que retrata uma aparição material, Joyce fazia referência, já naquele início, a uma epifania da linguagem, “um processo poético” (ECO, 1969, p. 61).

wakeano é tamanho que a obra impele o leitor a “interpretar” todo o tempo, mas também opera por meio da “revelação”.

Não fazemos esta afirmação apenas com base na estrutura maior do *Finnegans Wake*, a espiral fractal, que talvez seja a melhor forma de traduzi-lo. Mas, principalmente, pelo modo com que a leitura wakeana se faz a cada frase. A decodificação de seus trocadilhos e neologismos não acontece linearmente, como em textos de língua normativa; não existe uma correspondência direta, dicionarizada. É preciso interpretar para desvendar suas palavras e sentenças. Por outro lado, é de súbito que compreendemos a estrutura vocabular e a ação interpretativa que ela propõe. Ela surge tal qual uma revelação. O crítico wakeano John Bishop (1986) fala em insight, que ocorre por aproximação de conexões distantes que não se dão pela lógica racional.

Por vezes, é necessária uma investigação maior do conjunto sintático de um trecho para decifrar certas construções; por outras, a simples semelhança sonora é suficiente para uma evocação imediata de outras palavras que, a rigor, não estão ali escritas, mas que fazem sentido no contexto e que por isso reconhecemos que estão em jogo. De ambos os modos, é preciso entender o sentido para compreender a forma apresentada dos vocábulos. Seja por uma busca tateante, seja por uma intuição rápida, é em conjunto que os dois aparecem. Assim, ainda que estejamos no domínio do que a obra põe no mundo e não do que se mostra nele, podemos, sim, falar em revelação.

Tendo em vista esta compreensão, a ideia de Eco de uma “poética da epifania” pode ser de grande utilidade para compreendermos uma relação específica com o tempo. Como coloca Piero Eyben (2013) na introdução da obra joyceana *Epifanias*, existe neste tipo de ocorrência uma sobreposição de imediatez com suspensão:

O caráter repentino dessa manifestação é a primeira característica a que devemos nos ater. É urgente todo acontecimento, inesperado e ímpar. Sua singularidade se mantém justamente no rastro do súbito, do não esperado na vulgaridade. Aí talvez o grande desafio dessas curtas narrativas: velocidade inesperada aliada ao ordinário, ao já desgastado pela experiência do dia. De um lado, é preciso ser célere, de outro, essa rapidez leva a um momento de estatismo no qual se congela o instante e o faz revelar (EYBEN, 2013, p. 16).

O tempo wakeano é o tempo do súbito, do imediato, do instante. Sem perder contato com o anterior, com as referências que serão utilizadas para produzir o sentido, é sempre no momento da produção que ele nos coloca. Trata-se de um tipo de revelação diverso da que Joyce aborda em suas primeiras obras, mas que mantém daquele a aparição – agora, uma aparição da linguagem e não daquilo que ela busca reproduzir.

Mas quando Eco nos fala de uma epifania produzida pelo *Finnegans Wake* é menos desta revelação pequena, palavra a palavra, que ele trata, e sim do livro como conjunto, que revela uma (paradoxal) cosmologia da relatividade. Trata-se, portanto, do resultado mais geral da experiência wakeana. Podemos acrescentar que, no avançar do romance, quanto mais enigmas tivermos decifrado para apreender a totalidade, menos essa será passível de síntese. De modo que passamos gradualmente a reconhecer algo que permanece não familiar. Este sentimento contraditório do “conhecido desconhecido” é próprio da epifania, na qual, como explica Eyben (2013), o distanciamento da organização é que faz sua estranheza ganhar proximidade.

Ainda que concordemos com Eco, insistimos na importância do caráter repentino que é próprio à leitura wakeana. Na obra, o súbito não se dá no acontecimento que é narrado, mas na decifração das composições verbais; a revelação é linguística. Isso faz da linguagem outra coisa que não a simples reprodução de códigos que é própria ao processo de abstração dos sentidos narrado por Vico. Pelo contrário, estamos a descobrir um mundo concreto. Por conta de sua estranheza, a materialidade da palavra wakeana é ressaltada e o processo de decodificação, em vez de nos conduzir apenas para o sentido representado (como é comum à comunicação padrão), faz com que este apareça de modo tão imediato que nos arremessa para o instante presente. Assim, como no sentido original de *mimesis* apontado por Ramos, temos uma reprodução de algo e, simultaneamente, a produção de alguma coisa naquele momento.

A exposição filológica de Vico nos lembra que a oralidade e a escrita estabelecem relações com a materialidade mesmo que não estejamos conscientes delas. Assim, se o *Finnegans Wake* constrói uma epifania resolvida em linguagem, como coloca Eco, também busca nos tornar novamente atentos às conexões entre ela e a realidade, ou, para usar a denominação de Gumbrecht, as coisas que requerem espaço. Isso se dá, acreditamos, em diversas vias – e é à relação entre

elas ao que nos voltamos neste trabalho. A primeira impõe notar que os meios pelos quais definimos o mundo e a nós mesmos têm origem em percepções subjetivas que nossos ancestrais formaram do seu entorno. Nunca saberemos ao certo quais foram, pois não podemos ter uma mente desprovida de linguagem codificada,⁵ mas podemos, ainda assim, estar certos de que elas não concretizam aquele mesmo sentido na nossa atualidade. Isso nos leva à segunda: observar que originar novas linguagens pode dar a visualizar outros espaços, ou antes, a experimentar outras lógicas materiais. Assim, se por um lado Joyce cria uma realidade composta “não das coisas em si, mas das palavras que expressam as coisas” (ECO, 1982, p. 84, tradução nossa), por outro essa manipulação da linguagem tem um efeito poderoso em nossa percepção do real e é capaz de ampliar a atuação do humano no mundo, de criar realidades compostas de concretude, do que está no – bem como é o – espaço. Desse olhar para o avanço da linguagem conectado ao seu passado, surge a terceira e última maneira: a produção no instante, a integração íntima de todos os tempos no agora. É aqui que se constitui a referida “poética da epifania”, uma que pode especialmente conversar com a cena, o próprio lugar da realização no presente, este tempo concreto, que pesa, e nos coloca em relação com o espaço e seus volumes.

1.3 PRINCÍPIOS DE UMA MATERIALIDADE CÊNICA WAKEANA

A experiência wakeana que nos interessa, portanto, é aquela de contínuas revelações, mas que cria uma totalidade difusa, sempre em expansão. Ao cogitarmos uma relação de equivalência na cena, colocamo-nos no campo da tradução midiática. Este, como nos lembra Bourriaud (2011), apresenta-se na contemporaneidade já como um modo de questionar a noção de originalidade, uma vez que se “dissolve a autenticidade do objeto na própria fórmula da sua duplicação” (BOURRIAUD, 2011, p. 136). Logo, não se trata de determinar uma correspondência rígida entre o *Finnegans Wake* e linguagens das artes cênicas, nem mesmo alguma

⁵ No que parece ter se constituído o erro das primeiras abordagens críticas da arte da performance, como mencionado anteriormente.

mais verdadeira. Antes, tentaremos identificar o que, na expressão linguística do romance, importa à nossa investigação e refletir sobre de que modo o que ali se experimenta pode ter semelhante potencialidade em outra forma artística.

Para tanto, acreditamos que seja fundamental sua relação com a transgressão. É conhecido que a obra trata repetidamente de uma grande falta cometida por seu personagem masculino. Nunca chegamos a saber qual teria sido, pois ela se dissolve em versões diversas (muitas delas obscurecidas em trechos de difícil interpretação). Sabemos apenas que ela tem eco em erros que, pelo mito ou pelas ciências humanas, identificamos como pertencentes a todos nós, como o pecado original e os desejos incestuosos do complexo de Édipo. De qualquer modo, a escrita wakeana pode ser vista como um reflexo deste lapso que nos é comum. Ela efetuará um paralelo entre as transgressões linguísticas e as sociais. Ou, como coloca a estudiosa Margot Norris, “o infringir da linguagem revela o infringir da lei [...]” (NORRIS, 1976, p. 57, tradução nossa).

O impulso transgressor liga-se a um desejo de não se conter, de não se restringir às normas, aos limites, às fronteiras – todos impostos por convenções sociais. A relação de oposição é, portanto, inevitável: a transgressão só se define em contraste com as leis – as de linguagem e as de conduta. Isso pode ser visto como a já mencionada consciência que o livro mantém com o que veio antes. Do ponto de vista da língua, o que o *Wake* faz é infringir suas regras, cometer um erro. Porém não um erro qualquer, não um desinteressado, mas sempre um que é significativo, que rompe com o constrangimento anterior. Isso não ocorre apenas no nível molecular da palavra, mas também personagens, eventos, ideias e mesmo frases, que continuamente se insinuem como recombinações de componentes históricos, míticos e de outras obras. Visualizamos a origem plural da constituição desses amálgamas, o que acontece ainda de modo interno: a repetição (sempre com novas ordenações) realizada obsessivamente pela obra é uma maneira de reduplicar aquilo que ela mesma já havia instituído, gerando um entrecruzamento e uma ressignificação constantes de suas próprias referências.

Tal rede de informações não se constrói por uma relação tradicional de causa e efeito e, assim, impede-se um arranjo linear. O leitor vai e vem entre partes diferentes da obra desenhando seus próprios caminhos e conexões, sempre induzido à crença na possibilidade de um sentido mais totalizante. Portanto, quando Rabaté – como posto anteriormente – fala-nos de uma falha do leitor em unificar o

texto wakeano, está se referindo a uma elevação ao nível performativo do próprio tema da falha na obra: o *Finnegans Wake* faz sua leitura falhar. A duplicação mantém sempre uma conexão com um outro, como coloca Eco, “ressoando inúmeros significados que parecem permitir seleção, mas que, na verdade, não eliminam nada” (1982, p. 67, tradução nossa). O leitor, então, é quem deve delimitar o campo de sua tessitura.

Este efeito geral pode ser compreendido como um tempo específico constituído pela obra: um que, sem início e finais definidos, permanece em suspensão. Trata-se de um tempo dolorido. Ao continuar a adiar uma resolução para a totalidade, ele mantém em funcionamento uma falta e, assim, é sentido fortemente em sua duração. Talvez por isso Beckett tenha comparado o *Finnegans Wake* a um purgatório: “O pecado é um impedimento ao movimento em direção à ponta do cone e uma condição para o movimento de circulação da esfera. Em que sentido, então, a obra do Sr. Joyce é purgatória? Na absoluta ausência do absoluto” (BECKETT, 1972, p. 22, tradução nossa). Este é um dos modos pelo qual a infração nos liga à punição.

Portanto, se por um lado o tempo wakeano é o do imediato, realizado pela aparição súbita do sentido de suas palavras, por outro é também do que chamaremos de “tempo da falta” – pois que o termo remete tanto ao que permanece ausente, quanto ao seu próprio caráter falho, atrelado ao erro. Ele nos lembra que a estrutura wakeana, ainda que toda feita de revelações, conserva-se sem origem. É um tempo angustiante, pois que a inexistência de um princípio de onde tudo irradiasse não nos permite delimitar trajetos precisos, conexões eficientes, resoluções. Mas talvez tal angústia possa ser apaziguada com a alegria de cada pequena iluminação de sentido – felicidade da qual, como veremos mais adiante, a obra também nos fala o tempo todo. A epifania wakeana parece residir justamente nesta dualidade. Ela nos autoriza a reconhecer aqui uma máxima da obra: tudo que cresce para um lado, cresce para o seu oposto. Assim, um tempo da revelação contínua, o imediato, forma um tempo sem revelação alguma, sentido como permanência. Eis o grande movimento duplo do *Finnegans Wake*.

É possível que tal constituição dual que aqui percebemos no romance derive do conceito de “coincidência dos opostos” de Bruno, o qual, sabe-se, foi importante para Joyce. A ideia está presente no ensaio de Beckett, mas o autor se interessou por ela muito antes do *Finnegans Wake* e sobre ela escreve em 1903, citando o

poeta Coleridge: “Toda força oriunda da natureza ou do espírito deve implicar uma força contrária, condição primeira e indispensável de sua manifestação. E toda oposição tende, em consequência, à união” (apud JOYCE, 2012, p. 142). Em resumo, tudo existe em pares de opostos; eles são dois lados de uma mesma coisa. Inversamente à dialética hegeliana (de tese, antítese e síntese), essa proposta reafirma a pluralidade. Talvez, mais que isso, seja uma visão que a celebra. Bruno fascinava Joyce porque, “partindo do universo material”, é que encontrava “um misticismo forte, êxtase súbito e militante” (JOYCE, 2012, p. 143).

Trata-se de uma visão ordenada da materialidade, mas que não necessita da unidade para encerrar tal ordem. A ideia aparece no *Finnegans Wake* de diversas formas. Em seus personagens e temas, como bem resumem Campbell e Robinson, ela se resolve em “antagonismos mutuamente complementares: masculino-e-feminino, velhice-e-juventude, vida-e-morte, amor-e-ódio” (CAMPBELL e ROBINSON, 2005, p. 12, tradução nossa). Na operação mais geral do romance, ela reside na já mencionada tensão entre uma tendência estrutural e uma obra aberta, dissolvida em relatividades. Na linguagem, ela será mais evidente quando as palavras são montadas a partir de opostos, como “*chaosmos*” (118.21),⁶ que comprime “caos” e “cosmos” (essa última, do grego, “ordem”) e que assim tão bem define a realidade criada pelo livro.

Mas mesmo quando a duplicidade da formação da palavra wakeana não reside em uma polaridade explícita, podemos dizer que ela ainda contém a tendência à união de contrários como posta por Bruno, pois, como dito, ela se liga a um impulso de transgressão. Trata-se, neste caso, de uma falha significativa, que corresponde a expressão de um desejo reprimido. É assim que o ato falho se torna tão relevante para a obra e se (con)funde com o trocadilho. O deslize de linguagem é bastante representativo daquilo que passa do inconsciente à expressão consciente quando não pode mais ser retido. Basta voltarmos à citação de Joyce, “toda força oriunda da natureza ou do espírito deve implicar uma força contrária” (grifo nosso), e notaremos sua proximidade com a ideia de compensação de Carl Jung (2019a). O criador da psicologia analítica afirma que o inconsciente se comporta de modo complementar e compensatório em relação à consciência. Quanto maior for a força

⁶ A crítica wakeana convencionou referenciar as citações da obra indicando número da página seguido por ponto e número da linha, i.e. 118.21. Todas as edições do *Finnegans Wake* têm a mesma paginação e, por esta razão, isso é feito sem que se aponte uma publicação específica.

dessa última para inibir determinado conteúdo, maior é a contraposição realizada pela outra parte da mente para afirmar a existência desse material. Se a tensão entre estes impulsos opostos aumenta, a informação irrompe por meio de um deslize de linguagem. O que acontece neste momento é que ela permeia o “muro divisório entre a consciência e o inconsciente” (JUNG, 2019a, p. 14).

A imagem do muro será repetidamente explorada no romance de Joyce. Em certo momento, é dele que a personagem masculina cai, tornando o deslize de linguagem uma queda literal. Noutra, ele parece se referir a uma parede que cerca o paraíso perdido. De ambos os modos, mantém alguma proximidade com a separação da nossa mente. Isso porque o mito do fruto da árvore do conhecimento se assemelha à crença humanista – bem representada em Jung – de que, em nossa origem, possuíamos uma mente puramente inconsciente: “a natureza determinada e dirigida dos conteúdos da consciência é uma qualidade que só foi adquirida relativamente tarde na história da humanidade e falta, amplamente, entre os primitivos de nossos dias” (JUNG, 2019a, p. 14).

Em relação a este assunto, em vez de Jung ou Freud, Joyce prefere citar Vico, que também se baseava em estudos antropológicos de civilizações não ocidentais, que entendia como primitivas e, associando-as à mente infantil, buscava compreender as origens de nossa percepção e comunicação. O motivo, segundo o escritor, é simplesmente que as narrativas do filósofo italiano faziam sua imaginação crescer (apud AMARANTE, 2009). Elas são realmente bastante fantásticas, envolvem homens pré-históricos de tamanho gigante, que só teriam surgido após o primeiro fim do mundo: o dilúvio mandado por Deus e do qual sobreviveu somente Noé e sua família. Essas imagens míticas, bem como o ciclo eterno de fins e recomeços de civilizações, alimenta todo o *Finnegans Wake*. Mas, talvez, possamos arriscar dizer que, mais do que isso, a visão de Vico enriqueça a estrutura do romance e interesse tanto a Joyce porque procura mostrar a relação íntima entre o desenvolvimento de nossa consciência, das civilizações e a formação das línguas.

No entanto, é sabido que Joyce manteve contato não só com Jung, mas também com Lacan, bem como que trocou ideias sobre suas obras com ambos. E a participação da psicologia no *Finnegans Wake* é evidente, como, por exemplo, no complexo de Édipo, conceito que permeia fortemente o romance. Porém, mais do que apenas notar, manter alguma proximidade com os estudos psicológicos nos ajuda a compreender a ideia de desejo na linguagem wakeana. Passamos a intuir a

união de contrários de Bruno não apenas como um conceito filosófico, mas como algo que, por razões libidinais, está envolvido na nossa percepção e, assim, na nossa expressão – o que causa também a influência na primeira. De modo que podemos ver a própria linearidade da linguagem cotidiana como um direcionamento dos conteúdos que cria forças opostas, ou seja, desejos reprimidos, vontade de transgredir.

Mas não será qualquer tensão que provoca a união dos polos prevista por Bruno. É preciso que ela se dê por demasia, que tenha atingido um pico. Aí sim, para Jung, ocorre o transbordamento dos limites, a invasão de um lado para o outro do muro divisório entre a consciência e o inconsciente, processo que ele chama de transcender a unilateralidade da mente. Em Vico, isso terá um equivalente nos ciclos históricos, pois toda civilização tende ao desenvolvimento e, após muito crescer, ao declínio. É como se houvesse nelas também um impulso de oposição contido: o da ruína daquela lógica que foi construída pela sociedade e que, para manter sua linearidade, muito excluiu, muito reprimiu.

Deste modo, vamos percebendo o quanto pensamentos de linhas diversas se entrelaçam na estruturação wakeana. A obra associa linguagem, filosofia, psicologia e história, mostrando-as como categorias artificialmente separadas. São todas formas de entender como se faz o conhecimento. Em quaisquer delas, o humano cai; está destinado a cair porque levantou-se.

A ascensão pode ter diversos significados, mas em último grau ela é a da constituição da linguagem, esta que é limitada e limitante, que permite determinadas lógicas e, em nome de manter certas ordens, refreia outras. Logo, a repressão de pensamentos posta pela psicologia se torna um problema, na verdade, linguístico. A questão já havia sido posta por Nietzsche, filósofo que, tal como Vico, integra um pensamento sobre a história das línguas e as formações sociais, mas que, ao contrário do italiano, considera que a importância desta investigação é a de libertar-se dos véus ilusórios de uma racionalidade possível da qual a palavra seria veículo. A razão é somente fruto de predeterminações de nossa estrutura de comunicação. Delas mesmas surgem a nossa crença – e a de Vico – em uma história teleológica e em uma progressão do humano.

A semelhança familiar maravilhosa de toda a filosofia indiana, grega e alemã tem uma explicação fácil e simples. De fato onde há parentesco linguístico devido à filosofia comum da gramática – quero dizer, devido ao

domínio inconsciente e às regras de funções gramaticais similares – não pode ser de outra forma, tudo se encontra preestabelecido desde o início para um desenvolvimento e uma sucessão de sistemas filosóficos semelhantes, do mesmo modo que o caminho parece bloqueado a outras possibilidades de interpretações do mundo (NIETZSCHE, 2015, p. 38).

No conjunto de sua obra, o alemão nos fala da necessidade humana da contínua construção e destruição, um reposicionamento de forças que não implica evolução, apenas mudança. A concepção temporal de Nietzsche e sua integração a uma crítica da linguagem serão de grande importância para a nossa análise, principalmente no entrelaçamento de seu pensamento com o junguiano.

A conexão entre as duas teorias com o objetivo de analisar o *Finnegans Wake* não é nova. Ainda que nesta pesquisa tenha surgido por outras vias – mais espontâneas⁷ – ela inspira muitas das observações do primeiro guia de leitura da obra: *A Skeleton Key to Finnegans Wake: Unlocking James Joyce's Masterwork* (2005) de Campbell e Robinson.⁸ As referências aos dois pensadores serão mais declaradas em outro livro, *Mythic Worlds, Modern Words: On the Art of James Joyce* (2004),⁹ agora escrito somente por um desses autores, o mitólogo estadunidense Joseph Campbell. De Jung, o estudioso toma muito mais o conceito de arquétipo, tão adequado para pensar as personagens wakeanas. No entanto, sua ideia de compensação da psique é apresentada já na introdução do estudo e também integra certas reflexões do trabalho crítico. De Nietzsche, o crítico requisita justamente a noção de tempo, referida especificamente no ensaio dedicado ao *Wake*: “O que você está fazendo não é um meio para algum fim. Os meios têm de se justificar por si mesmos” (CAMPBELL, 2004, p. 200, tradução nossa). Campbell não aborda os meandros dessa teoria, apenas a cita rapidamente como inspiração para suas observações do romance. Elas dedicam-se principalmente aos aspectos narrativos e colaboram para a nossa percepção deles. No entanto, Nietzsche é também bastante relevante para nossas ponderações sobre a linguagem.

O filósofo advoga por uma percepção corporal, pelo conhecimento produzido por uma experiência vivida, radicada no instante. Como tal, ela não pode ser mantida: está destinada ao esquecimento. E é assim que vemos a construção

⁷ Foi ao encontrar na obra *4'33"* de Cage certa correspondência ao *Wake* que notamos como as ideias de compensação de Jung auxiliavam a compreender tais estruturas.

⁸ Lançado em 1944 e já citado nesta introdução, é, ainda hoje, um dos principais guias para se ler o *Finnegans Wake*.

⁹ Publicado alguns anos mais tarde, em 1993, e dedicado a analisar também as outras obras de Joyce.

wakeana: a revelação do sentido da palavra é tão fortemente experiência de presença que perde seu poder de aparição assim que absorvida. Como é próprio do tempo imediato, ela está destinada a acabar; assim que aparece, desaparece. A transformação, portanto, é necessária. É preciso mover os signos já compreendidos. Não para se chegar a algum lugar, mas para estabelecer outras vivências de intensidade efêmera. Essa visão só é possível dentro de uma perspectiva que não separa mente e corpo, pois, como já dito, não nos destacamos completamente da linguagem. Por sinal, se essa compreensão surgiu em nosso texto por meio da influência de Derrida nas teorias da cena, é preciso que lembremos que ela é desenvolvida pelo francês a partir da herança do pensamento de Nietzsche.¹⁰

Assim, talvez já não seja necessário enfatizar que, ainda que tratemos de revelação, a materialidade não está subordinada à significação. Pelo contrário, a lógica de equivalência dos contrários de Bruno mostra-nos que o impacto de um dos lados reflete no outro. De modo que quando a matéria impõe sua força, o sentido se apresenta como igualmente grandioso. Exemplo importante disso é o trovão, que está presente em todo o *Finnegans Wake*, desde sua primeira página, em referência a ideia de Vico de que o advento da linguagem e da civilização é marcado pela compreensão dos gigantes primitivos de que o estrondo constituía a voz divina. Para o italiano, assim surge a religião e, com ela, as leis. No romance de Joyce, o trovão se torna um símbolo do princípio da humanidade e de seus recomeços. Podemos pensar que há nele em uma compensação entre materialidade e sentido que é um tipo de oposição em Bruno: quanto mais um se afirmar, mais o outro cresce. Mas a duplicidade entre matéria e significação é apenas condição primeira para o tipo de duplo que mais especificamente nos importa neste trabalho: a percepção dupla do acontecimento, uma recombinação de signos que integra a polaridade reprimida (psicológica e historicamente, não há distinção) e, assim, causa a estranha familiaridade que é típica da epifania.

Isso surge naquela falha específica, que não se relaciona com a falta de preparo para uma tarefa, nem com os limites do que seja realizável pelo humano, nem com as pequenas desatenções por um cansaço pontual, como aquele ao fim de

¹⁰ Como é verdade também para os outros teóricos pós-estruturalistas. Viviane Mosé (2018) aponta que a ideia do filósofo alemão da linguagem como experiência, destituída de finalidade, de causalidade, de objetividade, aparece como um problema primeiro em Pierre Klossowski, mas a seguir também em George Bataille, Maurice Blanchot, Michel Foucault e outros, todos eles em relação explícita com a abordagem nietzschiana.

um longo dia. “*you may be as practical as is predicable but you must have the proper sort of accident to meet that kind of a being with a difference*” (269.13-15) [você pode ser tão prático quanto seja previsível, mas precisa ter uma sorte adequada de acidente para encontrar aquele tipo de ser com uma diferença].¹¹ Esta falha é uma recusa à manutenção das regras, uma quebra advinda do esgotamento, de uma fadiga acumulada até o limite e que deixa escapar o desejo do oposto. Por isso o *Finnegans Wake* é uma obra tão feliz (embora tenha muita dor). Ele nos fala da alegria da queda, do prazer do contrário. Ele nos impele a continuar procurando, apenas para que possamos continuar caindo. É, em mais de um sentido, uma queda livre.

1.4 OBJETOS DE CENA

A partir do exposto, é possível compreender que o que nos importa em nossas conexões entre o *Finnegans Wake* e outros trabalhos é identificar como esta poética da epifania pode aparecer na cena por meio de revelações e do tempo da falta. O romance nos serve a reconhecer, analisar e especular sobre a potência específica deste tipo de operação nas artes cênicas: uma integração, na realidade material de um espetáculo, daquilo que é reprimido pela sua codificação. Portanto, não se trata do que mais comumente se compreende como tradução intermediática, que seria aquela que mantém um conteúdo ao transferi-lo para outro suporte. Se, em dados momentos, os temas das obras que elencamos coincidem em algo com os do livro, é apenas porque partilham determinado interesse de exploração linguística que, por sua vez, nos são sugeridos. Já o tipo correspondência com a qual lidamos está no campo dos procedimentos.

O que se põe de partida é como determinar o código no teatro. Trata-se de uma arte da matéria, que pode se aliar a diversas ordenações de sentido, mas que não possui uma unívoca, como é o caso da literatura com a palavra. Porém, é justamente isso que nos faz ter tanta dificuldade de reconhecer a quantidade de linguagem com a qual lidamos na ação (em razão do que, como mencionado

¹¹ Todas as traduções do *Finnegans Wake* apresentadas neste trabalho são de nossa autoria.

anteriormente, a arte da performance chegou a ser definida como uma prática artística na qual não a repetição não estaria implicada). É o fato de que o *Finnegans Wake* realiza uma transgressão da lei que não é pequena, mas fruto de uma repressão de alta tensão, que nos auxilia a enxergar este tipo de processo na cena. Isso porque nos voltamos a outros exemplos que lidam com grandes infrações e que, assim, escancaram onde estão instauradas as convenções para a leitura das artes cênicas.

O capítulo que se segue aborda dois projetos que coincidem por jogarem com o tempo súbito, próprio do tipo de falha que nos interessa. Começamos por 4'33" de John Cage. O trabalho se apresenta como uma peça do campo da música e são os pactos que este título impõe que ele rompe. Como veremos, isso ocorre apenas no momento imediato de realização da obra e se situa na fruição, não na criação. Invariavelmente, ele estabelece novas balizas, novas ordens que deverão ser igualmente quebradas. A operação de Cage também nos permite apreciar algo sobre o caráter coletivo que, ainda que com recepções individuais, está sempre imbricado na violação da lei. Mas é a seguir, quando analisamos *A Sagração da Primavera* de Roger Bernat, que isso se torna central. O espetáculo se denomina de dança e trespassa limites desta instituição. Conduz uma narrativa que dialoga com recursos dos quais lança mão para organizar uma ação grupal e deixar que os espectadores sejam agentes ativos da insubordinação enquanto, contraditoriamente, obedecem às ordens que ali recebem. Revelações ocorrem a todo tempo e, embora exista uma história linear, não se efetivam nela, mas em como ela atravessa os corpos do público.

A próxima parte da tese se volta ao tempo da falta e traz um objeto artístico que se autodenomina teatral, o ciclo de onze espetáculos chamado *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci. Ele também lida com uma característica fundamental da linguagem artística à qual declara pertencer: o fato de que o teatro é impermanente por natureza e que, na tentativa de poder permanecer, tem por tradição a repetição de si, a reapresentação. Porém, no programa de Castellucci, isso é ampliado ao invés de contraposto: as peças do projeto marcam fortemente seu caráter finito. Ao mesmo tempo, os signos instaurados realizam uma operação de repetição e metamorfose que cresce indefinidamente em uma estrutura cíclica. Isto nos arremessa em uma experiência solitária de escolha de graus de aproximação que, em última instância, significa definir para ela, em mais de um

sentido, nossos próprios fins. No mesmo capítulo, ainda apontamos outra característica wakeana não identificada por nós em nenhum trabalho cênico: a reversibilidade de causa e efeito. Apresentamos a defesa de Eco de que as direções são irrelevantes na obra, que instaura as mesmas correlações duplas independentemente de nossa escolha de qual leva à outra, e colocamos a pergunta de como a efemeridade teatral poderia abarcar tal qualidade formal.

Tudo isso está relacionado a uma ausência de origem e os objetos artísticos analisados são alguns exemplos de resposta a ela, embora distantes de serem exclusivos. Ela se faz sentir de diferentes maneiras em cada um deles. Entretanto, tais modos encontram-se integrados no *Finnegans Wake*, que está interessado em uma experiência radical em torno da inexistência desta fundação. É exatamente o conjunto de estratégias do romance que realiza sua conformação sempre tão paradoxal, que nos faz afirmar sempre duas verdades opostas sobre ele. Igualmente atraídos por esta, quisemos imaginar outra, agora uma que pudesse agregar os diversos meios em que o livro nos impele a uma origem da qual nos mantemos afastados, inclusive aquela operação para a qual ainda não havíamos achado uma correspondência na cena. Assim, o capítulo subsequente aos dois já explanados narra o processo de criação desta obra, comentando seus objetivos e o trajeto das ponderações, que tiveram início já nos primeiros passos do doutoramento. Isso porque se intencionava que eles mesmos pudessem alimentar a reflexão teórica com questionamentos e hipóteses. Como veremos, foi exatamente o que aconteceu, embora não como se esperava. Tratou-se de uma gênese repleta de falhas e epifanias.

O resultado é um roteiro para uma peça teatral intitulada *Embalada*. Ele constitui a última sessão desta tese e se caracteriza como uma resposta prática às suas questões, uma conclusão performativa. Embora alguns recursos seus tenham sido inspirados nos projetos cênicos analisados, aproxima-se muito mais da forma wakeana do que desses, principalmente pelo modo como instaura a falha: pela palavra infratora. No entanto, não se trata de uma transposição do *Finnegans Wake* para o teatro. A começar pelo fato de que o verbo serve a um jogo com a concretude do entorno, estrutura esta que é decisiva para toda a construção dramatúrgica.

De resto, acreditamos que a peça dialoga com a especulação teórica de maneira bastante evidente e sua leitura falará por si melhor do que poderíamos aqui. Mas é ainda importante que apontemos uma grande marca sua: em uma tese que

comenta objeto artístico de homens brancos europeus e de um estadunidense, bem como agencia teorias da filosofia, da psicologia e críticas de, quase que exclusivamente, homens brancos europeus e estadunidenses, a criação de uma obra de arte por uma brasileira do século XX se coloca como uma conclusão que rompe a regra para, ao modo wakeano, permitir outros começos. Pois se o romance nos lembra a todo tempo que não podemos evitar a repetição, podemos ao menos quebrar seu avanço linear.¹² Assim, em vez de evitar assumir um raciocínio e um modo de percepção de mundo dominado por estes homens todos, eles cá estão, fortemente presentes. Porém, não para serem apenas reproduzidos e, sim, para gerarem um ato criativo de uma latino-americana. Não se trata de competir ou superar. Não tentamos estar à altura. Trata-se de quebrar a lei. De uma insubordinação. De uma desobediência. Essa, sim, repetida: uma mulher colhendo uma maçã.

1.5 NOSSO ANDAMENTO

Temos dois grandes capítulos que antecedem a narrativa de nossa própria criação e cada um deles se divide em duas partes bastante distintas. A primeira é correspondente a uma forma mais tradicionalmente acadêmica. Nela, levantamos diferentes aspectos do *Finnegans Wake* e traçamos um paralelo entre esses e apenas um dos trabalhos cênicos apreciados antes de dar continuidade à análise do romance. Assim, vamos sempre intercalando livro e cena. Como o nosso interesse reside na conexão das reflexões wakeanas com as práticas cênicas específicas, apresentamos o romance de modo condensado, o que facilita o fluxo de ideias entre seu programa e os outros. Ou seja, em vez de nos estender na explicação de alguns de seus recursos, ou mesmo nos concentrar em um fragmento textual específico, sintetizamos noções, fazemos saltos e unimos elementos distantes exatamente por aquilo que os vincula na obra e, conseqüentemente, em nossa pesquisa.

¹² Embora europeu e com todas as vantagens sobre o resto do mundo que isso infere, Joyce veio de um país colonizado e compreendia também as implicações da carga histórica de estar no lado reprimido.

Já a segunda sessão de cada um desses capítulos é bastante distinta e pouco ortodoxa. Intitulada NOTAS DE FINN, é organizada em forma de “notas de fim”, com textos que não estão em relação de continuidade entre si e, sim, ligam-se aos trechos aos quais fazem referência na primeira parte. Sendo o livro tão repleto de quebras e de idas e vindas, as notas fazem a necessária tarefa de dilatar determinadas questões demonstrando de que maneira emergem na construção do *Finnegans Wake*. Elucidam como as teorias, mitos e imagens que ele evoca servem a explicar sua própria visão sobre nossos vínculos com a linguagem e sobre aquela que elabora. Ainda, trazem os pensadores que nos auxiliam a desenvolver reflexões críticas sobre certos aspectos desta estrutura e que, assim, impulsionam o debate sobre a cena realizado na primeira divisão. Foram preparadas para que possam ser lidas tanto intercaladas com a análise, a cada vez que nela aparecem marcadas, quanto depois de seu término, uma após a outra. Tal indeterminação de ordem é a razão pela qual, por vezes, repetem algumas informações, embora nunca de modo extenso, tomando o cuidado de deixar que cada tema ganhe maior atenção ao seu turno.

Que a segunda parte se componha por “notas de fim” é quase que uma brincadeira, pois o grande tamanho que tais passagens possuem expõe o quanto são, na verdade, desenvolvimento da pesquisa. Temos aqui uma demonstração prática de como o *Wake* acaba por nos induzir à sua espacialização de contínua expansão. Mesmo que nosso objetivo passe longe de glosar tudo, o simples fato de termos de prover uma rede de associações que sustente as formulações que elegemos na primeira divisão evidencia como a experiência wakeana é a de nunca deixar algo se definir por si: da relação com o outro é que provém o sentido – o que mantém qualquer elemento como ausente de origem, bem como exige a explanação, a conexão, que leva ao alargamento textual. Tendo em vista a posição de Gumbrecht sobre obras anotadas como expressão de uma ânsia pela materialização do texto, fica claro que o livro nos induz a esta forma de corporeidade que, ainda que não seja a que mais nos interessa nele, constitui uma confirmação de que, nesta obra em que tudo cresce para os dois lados, a grande multiplicidade do sentido dilata o “corpo” do trabalho.

As citações do *Finnegans Wake* são acompanhadas por traduções nossas. A escolha se deve à abertura imensa que o texto impõe à sua transposição para outra língua e que leva os tradutores a fazerem opções muito diversas entre si. Algumas

vezes, nenhuma das disponíveis em português é aquela que melhor evidencia o sentido ou o jogo que pretendemos discutir. Elaborando nossas próprias versões, podemos nos dar a liberdade de conduzi-las às intenções da análise. Por essa mesma razão, abtemo-nos de indicar níveis de sentido que não são necessários para o nosso debate. Igualmente, não temos a ambição de mencionar todos os temas da obra e sequer de prover um panorama geral deles. Concentramo-nos apenas naqueles que nos auxiliam a demonstrar questões relevantes para a pesquisa desenvolvida.

Por isso mesmo, não destacaremos o fato da narrativa wakeana ter sido muitas vezes definida, primeiro pelo autor e depois pela crítica, como a de um sonho. Eco (1982) aponta que o projeto se modifica ao longo de sua construção e, embora mantenha sempre uma lógica que pode ser vista como onírica, a técnica linguística é que se ressalta. Concordamos com o estudioso. Mas, ainda assim, como já indicamos, a ampla conexão desta linguagem com o inconsciente, esta sim, interessa-nos. Isto porque, para além do que vivemos enquanto dormimos, esta parte de nossas mentes está implicada em tudo e, constantemente, faz-se notada no choque com a consciência. É tal embate que nos interessa. Por este motivo, quando falarmos de “noite” mais adiante, por mais evidente que possa ser a relação desta com o sono, será seu contraste com a “luz” e a “claridade” que conduzirá nossa reflexão.

Já nos casos em que se discute exatamente o que nos interessa observar, fazemos a escolha de integrar os discursos de Joyce sobre o *Wake*, bem como os dos outros artistas analisados sobre suas obras, até quando discordamos deles. Isto porque este trabalho se volta a como a cultura molda nossa percepção e, deste modo, não seria coerente ignorar o peso de toda uma história da crítica da arte em nossa apreciação. É sempre buscando abarcá-la que fazemos o exercício de realizar outras conexões, descrevendo potencialidades que se fazem visíveis na intersecção entre os objetos de estudo e nas destes com pensamentos teóricos, e que podem até mesmo não terem sido antecipadas pelos autores.

E não há como falar do peso da história sem abordar o tema da documentação, este, também, tão caro ao *Finnegans Wake*. Como veremos em nossas NOTAS DE FINN, a obra está o tempo todo às voltas com versões que ninguém sabe se são autênticas, mas são de certo autenticadas, ou seja, tomadas como verdadeiras. A construção de linearidade histórica se faz pela seleção de

certas narrativas e exclusão de outras, e uma das diversões do romance parece consistir em misturar tudo ao máximo para evitar o domínio de algumas sobre as restantes – o que tem imbricadas relações de poder. No entanto, como já dissemos mais de uma vez, não se trata de negar o fato de que somos formados por certas falas dominantes, e, sim, de estar consciente disso na tomada de decisões. É por esta razão que, para este trabalho, escolhemos lidar justo com os registros públicos das obras cênicas, com aquilo que seus próprios criadores decidiram recortar delas e publicar para se tornar seu legado histórico. Sendo a construção analítica sempre já tão subjetiva (e nada seria mais contrário a este trabalho do que afirmar a possibilidade de algo como uma crítica objetiva), não queríamos partir de uma experiência que não pudesse ser partilhada. Desejamos tomar justamente aquilo que chega a todos (e já com a carga de arquivo factual coletivo) para que, aí sim, pudéssemos imprimir ali nossa manifesta individualidade.

Portanto, os três projetos cênicos são apreciados por meio de vídeos amplamente acessíveis e publicações escritas diversas (tudo sempre apontado no decorrer do texto), à revelia do quão fiéis eles possam se manter ao que se experimentaria presencialmente (pois que a noção de fidelidade seria, em si, já questionável). Isto é admitir que, quando descrevemos determinados impactos que tais cenas possam ter nos espectadores estamos, na verdade, projetando-nos naqueles eventos. Supomos que nada diferente do que sempre se fez na história do teatro, afinal, dependemos da documentação alheia para dissertar sobre as mais diversas ocorrências do seu passado, mas também da atualidade. Aqui, apenas fazemos o exercício de estar atentos a estes processos.

Ainda assim, decidimos pelo uso da primeira pessoa do plural no decorrer da tese, o que se deve apenas pela sua maior aceitação no meio acadêmico do que a da primeira pessoa do singular. Trata-se de eleger nossas disputas e temos outras as quais consideramos mais importantes. Quanto ao sujeito desta escrita, podemos facilmente imaginar que faz referência à coletividade que habita o indivíduo. Não é uma versão mais autêntica, todavia talvez não seja menos. Estamos às voltas com as particularidades, mas também com as heranças culturais; interessados igualmente pelo que há de singular nas vivências e por aquilo que une as nossas.

2. O TROVÃO: TEMPO SÚBITO E ESPAÇOS DE INVASÃO

2.1 A PRINCÍPIO: DE COMO A ORIGEM SE CONFUNDE COM A GÊNESE

“*riverrun, past Eve and Adam’s*” (03.01) [riocorrerão, passado Eva e Adão].

A frase de abertura do *Finnegans Wake* indica-nos que Eva e Adão já são passado. Estamos em algum tempo pós-paraíso, o que certamente estende um espectro imensurável de possibilidades, mas o relevante é: não estamos mais no início, este é um momento qualquer depois que tudo começou. Porém, a construção é ambígua o bastante para sugerir também exatamente o contrário: trata-se do passado de Eva e Adão, da própria época do Paraíso. Essa compreensão é reforçada pelo parágrafo seguinte, que indica uma série de eventos que ainda não se deram (TINDALL, 1996) – ou talvez até mesmo aponte que absolutamente nada tenha ocorrido ainda. Pode ser, portanto, que estejamos em uma pré-história, quando o curso dos acontecimentos está prestes a principiar.

Não sabemos se é o Paraíso ou qualquer tempo depois dele, mas é significativo que a obra inicie abordando o passado mais remoto, o início da humanidade. Isso porque todo princípio encerra em si um fim, determina um destino, seja o princípio de uma história, um princípio moral ou o princípio como proposição lógica fundamental. Por sinal, esses tipos se confundem aqui (e sempre): moralidade e lei se constituem de narrativas sobre começos, origens, o que veio primeiro e, assim, definiu o curso de tudo. De modo que o princípio que rege a vida tem relação com como a vida principiou.¹³ No caso da civilização ocidental, o mito judaico-cristão da criação coloca o começo da humanidade no pecado cometido pelos nossos primeiros ancestrais e em sua expulsão do Paraíso, o que circunscreve o princípio da nossa espécie como o do erro e, portanto, estamos todos condenados a falhar e a viver em punição.

¹³ Esta ideia é passível de ser observada no pensamento de Bruno: “[...] porque todas as coisas finitas participam, em certa medida, da finitude e da determinação da primeira coisa finita e determinada (do mesmo modo que em todos os gêneros todos os predicados análogos adotam seu grau e sua ordem do primeiro e do mais elevado daquele gênero) [...]” (BRUNO, 2014, p. 171).

É por esta razão que o passado que abre o *Finnegans Wake* se confunde com qualquer período que possa ter vindo depois dele. Nosso tempo é uma repetição do princípio. Eva e Adão dão origem a uma humanidade que deve, como eles, buscar seguir as ordens de Deus e que, como eles, não conseguirá. As promessas não serão mantidas, quebraremos a palavra dada continuamente. E se a primeira ordem divina tinha sido a de crescer e nos multiplicar, ela será cumprida de erro em erro, pois o sexo passa a ser pecado e os corpos – frutos do desejo – cobertos. Portanto, o humano errará e isto já está dado desde o princípio, pelo princípio.

O *Finnegans Wake* é um livro de muitos começos e de muitas narrativas sobre começos. Uma das que podemos notar mais adiante é científica: temos agora a teoria de Darwin sobre a origem das espécies. No entanto, sobreposta ao discurso evolucionista sobre o princípio da humanidade, vemos novamente a presença do fruto do desejo do mito judaico/cristão:

“the ouragan of spaces [...] epples playing hoptociel bommptaterre [...] the origin of spices and charlotte darlings [...] pommes annetes for their unnatural refectation [...] sinsinsinning since the night of the time and each and all of their branches meeting and shaking twisty hands all over again in their new world through the germination of its gemination [...] Evovae! [...] Now are you derevatov of it yourself in any way? The true tree I mean? Let’s hear what science has to say” (504.14-505.27) [o orango dos espaços (...) maçãcos jogando pulaprocíel tomedeterre (...) a origem das especiarias e charlotes darlings (...) pomos de anão para sua seleção desnatural (...) pepecacando a partir da noite do tempo e cada e todos em seus galhos se encontrando e apertando mãos torcidas todas de novo em seu mundo novo através da germinação de sua geminação (...) Evovaé! (...) Agora você também é derivatório disso de alguma forma? Digo, da verdadeira árvore? Ouçamos o que a ciência tem a dizer].

O livro parece querer nos lembrar que o princípio do evolucionismo ainda é o mesmo do criacionismo: o erro, que agora é genético. Insinua-se que a árvore filogenética da vida (“*true tree*”)¹⁴ é outro tipo de pecado que estamos destinados a cometer; na geração de espécies e mais espécies, mantém-se o princípio divino que liga a história da multiplicação humana a erros e mais erros.

Mas, para além disso, talvez o próprio discurso evolucionista já seja, ele mesmo, um erro genético. O que fica sugerido neste trecho que sobrepõe a referência mítica e a científica é que a segunda é uma variação em espécie da

¹⁴ Quando repetirmos trechos já citados da obra, evitaremos colocar novamente a tradução com o objetivo de que o texto original ganhe mais destaque.

primeira, uma multiplicação que cria outra versão das nossas origens: um recomeço da narrativa de nosso começo. Se seu texto vem para substituir o anterior, ainda toma dele o princípio, pois é derivado de uma forma de apreensão já condicionada (“*are you derevatov of it yourself in any way?*”). Do mesmo modo que a mitologia, ela estabelece parâmetros para a nossa percepção e ação no mundo; institui uma “verdadeira árvore” ou “árvore da verdade” (“*true tree*”), uma árvore do conhecimento.

Damos origem continuamente a textos sobre a nossa origem, todos eles demarcando como pensamos e agimos, sem que nenhum seja o original – nem no sentido de ser o primeiro, nem no sentido de ser o definitivo, o verdadeiro, o texto final (pois que princípios determinam uma origem em um fim). O *Finnegans Wake* narra e coloca em prática este processo. Se a obra começa pelo mito é porque a humanidade começa pelo mito, pela crença na voz divina que nos fez falar,¹⁵ e errar, passando por Eva e Adão,¹⁶ pela ciência e (como fica insinuado) chegando ao verbo wakeano, um novo recomeço a narrar todos estes princípios. Como a Bíblia, o romance inicia estabelecendo uma paisagem e daquela do Jardim do Éden seleciona o rio:¹⁷ “riverrun” (03.01) sugere o inglês *river run*, que indica o correr de um rio. Mas observemos também que, como aponta Tim Conley (2003), o verbo inglês *err*, “errar”, pode ser visto já no meio deste vocábulo inicial: “*riverrun*” (03.01, grifo nosso). Assim, este rio é aquele da contínua mudança, daquilo que se dá por meio do erro, esse que é sempre constante e nunca permite a constância. Ainda, o início “*r*” aponta uma repetição, que pode associar o vocábulo ao italiano *riverrano*, “retornarão”, bem como ao francês *reverrons*, “veremos novamente”. Está implicado, portanto, que este início é um recomeço, um revisitar de determinadas narrativas. E que reiniciemos justamente por um rio alude a Heráclito e às águas da existência nas quais nunca nos banhamos duas vezes.¹ Portanto, cada recomeço é singular. Só é possível avançar.

Será impossível decidir se o erro é parte essencial da humanidade ou apenas o que não cessamos de apreender por haveremos sido moldados pela religião. Logo, é menos importante definir se a ciência é realmente derivativa de uma mente

¹⁵ Como mencionado anteriormente, Vico atribui a organização humana em sociedades e a consequente origem da linguagem à crença dos primitivos de que o trovão era a voz divina dando ordens à sua criação.

¹⁶ Uma das possibilidades de tradução de “*past Eve and Adam’s*” é “passando por Eva e Adão”.

¹⁷ “E saía um rio do Éden para regar o jardim; e dali se dividia e se tornava em quatro braços” (BÍBLIA, Gênesis, 2, 10).

ocidental programada pelo cristianismo do que lembrar que, ao nos voltarmos para esses dois textos que formam nossa humanidade, podemos associar o fundamento que rege a ambos. Trata-se, antes, de nossa percepção, de como fazemos conexões, de como não podemos deixar de notar que uma narrativa geradora de uma das etapas de nossa civilização pode ser aproximada da que institui a nova fase. De qualquer modo, o princípio determina nossa chegada até aqui, onde recomeçamos.

2.2 DUPLOS: DE COMO O MOVIMENTO É GERADO

Os textos que determinam origens são muitos e alguns são derivados dos outros em medidas sempre difíceis de serem estabelecidas. O *Finnegans Wake* não se empenha em apresentar um mapeamento de tais relações, apenas propõe uma experiência de leitura que demonstra o trabalho cambaleante, perene e, ainda assim, necessário de questionar noções do original. Nesta operação, torna-se relevante o duplo como forma de aproximação dos temas e estratégia de desenvolvimento das narrativas.

A primeira e mais importante noção de duplicidade a termos em vista é a de que o princípio é circunscrito não apenas pelo que afirma, mas pelo que nega. Ambos são, na verdade, a mesma coisa. O pecado é apenas outra face da lei, sem a qual ele não existiria, e vice-versa. Ao compreendermos isso, podemos notar que o erro não reside fora do princípio, mas, ao contrário, é parte integrante dele. Quando o mito ordena o que se deve excluir – a árvore do conhecimento (que, de modo bastante simbólico, está localizada no centro do Jardim, insinuando-se como sua essência) – assegura também a tentação que prevê sua inclusão. De modo que as duas forças opostas são aplicadas paralela e proporcionalmente, a ênfase em uma significando o automático realce da outra, e vice-versa. Portanto, a ordem e a falha estão conectadas nesta mesma norma que, afinal, somos levados a concluir que é o desejo, “*indicating that the words which follow may be taken in any order*”

desired" (121.12-13, grifo nosso) [indicando que as palavras que seguem podem ser tomadas na ordem desejada].¹⁸

A partir da visão do princípio como duplo, composto de afirmação e negação, ou seja, de dois polos que estão – como no postulado de Bruno – destinados a se atrair, é possível observar que este seu caráter gera movimento, faz multiplicar. Novamente, o mito do Paraíso é ilustrativo de tal relação, uma vez que o pecado retirou o mundo da inércia:

Sobre a Queda: a queda do Jardim do Éden inicia tudo. Todo o nosso mundo, o mundo da vida, é baseado naquela queda. Não fosse pela queda do Jardim do Éden, não haveria tempo, não haveria morte e nascimento. Somos filhos de Adão consumindo a substância de sua vida pecaminosa, vivendo (como essa) em sua queda. Agora, suponhamos que o pecado parasse. [...] Seria o fim do mundo. Então a última coisa que queremos é que o pecado cesse (CAMPBELL, 2004, p. 200, tradução nossa).

O erro movimenta, gera nova etapa, faz aparecer algo. Impulsionado pelo desejo, o erro duplica. Se pensarmos no sexo como o pecado pelo qual se multiplica a humanidade, veremos que é por meio do erro caracterizado pela atração dos opostos que uma vida se cria. Igualmente, no erro genético, algo aparece, um novo surge, uma espécie que responde melhor ao que estava posto pelo ambiente.¹⁹ Ou ainda, podemos mencionar o próprio evolucionismo como discurso, que é – para efeitos de nossa tessitura do discurso da obra – uma duplicação do mito judaico-cristão e que, pelas menções aos frutos, insinua-se no trecho anteriormente citado como relativo ao desejo. Seguindo tal raciocínio, logo perceberemos que ele vale para qualquer característica da história humana. De erro em erro, criam-se as bifurcações que geram a árvore genealógica ("*true tree*") das sociedades e os textos aos quais elas se fiam; civilizações ou culturas, como um todo, são originadas pela infração das leis que determinam um povo e seu funcionamento que, de outro modo, permaneceriam imutáveis.

Um dos objetos de tais bipartições nos interessa especialmente: as línguas. Sua evolução se dá igualmente por quebras das regras anteriores que produzem

¹⁸ A *Nota de Finn* v trabalha mais amplamente a questão.

¹⁹ Ainda que não tenha se tornando hegemônico qualquer discurso sobre o erro genético ser provocado por algum tipo de desejo, vale ressaltar que a hipótese existe. A intersecção entre o inconsciente e os processos biológicos da evolução das espécies foi levantada pelo físico Wolfgang Pauli junto a Jung. Ela parte de descobertas realizadas posteriormente a Darwin segundo as quais se as mutações ocorressem ao acaso, haveriam levado muito mais tempo do que a idade conhecida do nosso planeta (JUNG *et al*, 2016).

multiplicações das palavras. São divisões que formam uma estrutura em árvore idêntica à das famílias, civilizações ou espécies. Para além dos temas e alusões da obra, esta estrutura se faz experimentada pela sua língua reinventada. Para tanto, o livro se apropria da forma do ato falho, um tipo de erro de linguagem que contém em si o desejo. Assim, o vocábulo wakeano busca performar um princípio geral que se encontra nos processos históricos como um todo, mas que é bem representado também pelo pequeno deslize praticado cotidianamente pelo indivíduo. Ele pode ser visto como expressão da atração entre os opostos: aquilo que é afirmado pela ordem da língua (ou então, uma afirmação bem aceita pela sociedade) une-se ao que é negado; comprimem-se em uma só expressão.

O ato falho é relevante por ser um erro específico: o da revelação, do surgimento de outra coisa, da aparição do que se fazia presente de modo negativo, do que vinha sendo reprimido. No deslize, há sempre uma nova informação. Se “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus” (BÍBLIA, João, 1, 1-2), a quebra do regramento da língua é análoga à quebra da palavra dada ao Senhor. Ordenação verbal e ordem divina estão intimamente conectadas e, assim, a linguagem wakeana é a de “*little sintalks*” (269.02) [pequinhos de sintaxe furada]: repleta de pequenas quebras que são também o próprio princípio colocado em movimento.

A estudiosa wakeana Norris (1974) afirma que nossa reação típica ao deslize de linguagem, o riso, vem do reconhecimento da incongruência e discrepância entre o que se planejava dizer e uma expressão daquilo que realmente se pensa, ou seja, daquilo que não se deveria falar, mas que participa da verdade. É por esta razão que Norris associa a comicidade wakeana à ação não premeditada e espontânea das personagens. Podemos dizer que o prazer, a risada, que acompanha o ato falho encontra equivalência na alegria da expulsão do paraíso. Isto está indicado pela repetida referência na obra ao mote de Santo Agostinho da “culpa feliz” (também bastante conhecido no original em latim, *felix culpa*). Como apontam Campbell e Robinson (2005), ele trata da celebração da queda, uma vez que essa trouxe a redenção por meio do amor divino. A tese de Santo Agostinho parte do capítulo 11, versículo 32²⁰ da Epístola de São Paulo aos Romanos: “Porque Deus a todos

²⁰ Os números 11 e 32 são bastante simbólicos no *Finnegans Wake*, o primeiro indicando recomeço e o segundo queda. Além dessa referência bíblica, há outros motivos para tanto: na Cabala, como explicam Campbell e Robinson (2005, p. 191), os números de um a dez representam os estágios da

encerrou na desobediência, a fim de usar de misericórdia para com todos” (BÍBLIA, Epístola de Paulo aos Romanos, 11, 32). Ao fazer contínua alusão a essa ideia, o *Finnegans Wake* nos fala não apenas do deleite de cumprir a atração que gera o pecado, mas da restauração da própria palavra dada, ou seja, de como a falha renova nossa conexão com a promessa, de como ela é a própria forma de cumpri-la. “*O foenix culprit!*” (23.16) [Ó fenix culpa], diz o romance em um dos momentos, trazendo aqui a fênix que indica um recomeço que surge a partir de si mesmo.

Assim, a palavra *wakeana*, que mimetiza o ato falho, pode ser vista como o erro que revigora o laço com a língua que a gerou – tal qual o pecado determina o perdão que restaura o pacto com Deus. Isso porque, ao liberar o que estava reprimido pelas forças do passado, a linguagem do livro mantém em movimento essas mesmas forças. Trata-se, portanto, de uma liberação que é também um reatar.

É relevante que a falha do mito bíblico tenha sido cometida por um casal. Por oposição à unidade, o duplo constitui representação simbólica da pluralidade – “*I am speaking to us in the second person*” (161.05-06) [Estou falando conosco na segunda pessoa]. Assim, Eva e Adão são suficientes para dizer que seu pecado pertence a todos nós não só porque estão na origem da nossa história, mas também porque são dois e o encontro de duas forças está sempre pronto a gerar multiplicação. Em outras palavras, o duplo sugere coletividade. Por vezes, pode até ser alusão à multiplicidade total das coisas ou das pessoas: “*two was enough for anyone*” (122.27) [Dois bastava pra qualquer um]. Assim, esta é mais uma forma pela qual o duplo se conecta ao erro: para além de ser parte da duplicidade do princípio, ele é totalizante. Seja na religião, na nação ou na língua, quando se transgridem leis que são do grupo, fere-se um regramento que é geral, de modo que o erro é imediatamente identificável por aqueles que pertencem a esta totalidade e é justamente ela que é golpeada por ele. O erro é sempre relativo a todos.

Mesmo o ato falho, que pode representar desejos subjetivos daquele que o comete, é ainda motivo de reação imediata do grupo: constrangimento (culpa) e/ou riso (alegria). “*O foenix culprit!*”. A risada irrompe porque aquele que falha libera uma força que em todos está reprimida, seja pelas regras da língua ou da conduta social

queda do Espírito Eterno, de modo que onze aponta o recomeço. Por sua vez, trinta e dois pés ao quadrado é a aceleração dos corpos que caem, algo constantemente mencionado pela personagem Bloom no *Ulysses*, romance anterior de Joyce.

(se é que é possível separá-las). Assim, quem quebra as normas produz um efeito que vai além de si mesmo. O erro é coletivo: parte de oposições que são comuns e tem resultado igualmente compartilhado. Isso não significa minimizar a subjetividade de cada indivíduo. Ao ler a palavra *wakeana* e distinguir ali determinadas referências (enquanto outras permanecem ignoradas), o que se passa é que reconhecemos a coletividade que vive em nós, as culturas e os textos aos quais cada um se associa: “*Early notions of acquired rights and the influence of collective tradition upon the individual*” (268.07-16) [Noções primeiras de direitos adquiridos e a influência da tradição coletiva sobre o indivíduo]. As falhas *wakeanas* são tantas, rompendo e reatando pactos com tantos textos, que nenhum caminho por elas será igual, será sempre sujeito à história de acúmulos de pontos de origem (referências) do leitor. Cada riso é uma libertação individual, reação de uma quebra coletiva posta pela obra.

E se o choque produz um novo, é apenas para iniciar outras tensões. Pois o erro multiplica, cria, e esta nova instituição, como a anterior, afirma e nega. Trata-se, portanto, de uma estrutura circular. A construção de um sistema, de um conjunto de regras, permite-nos conectar sentidos e gerar novos textos. Conectar significa selecionar, eleger elementos que irão se associar, estabelecer pares. E, assim, significa igualmente excluir, negar aspectos do real ou de nossa realidade. É por isso que se torna importante manter os pares já associados, repetir o texto já tecido, dizer as palavras com signos e sentidos já compartilhados; é essencial que o que foi excluído não seja incluído e corrompa a ordem. Civilizações, espécies e mitos compartilham do processo de herdar leis, fazê-las falhar e, a seguir, sentir a necessidade de estabelecer um conjunto mais eficaz, mais forte, fundado em algo mais estável, ou seja, edificado sobre um princípio, que em nome de manter em pé a construção, não deve ser abalado. Mas é claro que será, tudo isso precisará falhar, ruir, cair. Pois quanto mais construímos, mais desenhamos o tombo desta construção.ⁱⁱ “*My schemes into obedience for This time has had to fall*” (73.15-16) [Meus esquemas na obediência a Este tempo tiveram de cair].

Logo, se a queda é apenas outro nome do recomeço, o desejo está envolvido tanto nela quanto no movimento de ascensão – pois, como dissemos antes, talvez seja ele mesmo o princípio que se constitui pelos polos do erro e da ordem. Novamente, o sexo é bastante representativo desta lógica: “*But so sore did abe ite ivvy's holired abbles [...] wan warning Phill filt tippling full. [...] (There was a wall of*

course in erection). [...] *Mastabatom, mastabadtom*” (05.29-06.11) [Mas tão consumido quanto Abraão comeu as abelas maçãs de Ivy (...) certa manhã Fausto ficou enfaustiado. (...) (Havia um muro é evidente em ereção). (...) Mastabatumba, masturbatumba]. Aqui, a ereção peniana se insinua junto a uma construção de muro para fazer uma alusão a qualquer tipo de levantamento, edificação, constituição, estabelecimento, formação de algo e, deste modo, conectar desejo e o momento do ciclo em que se dá a elevação. As referências a Adão, Eva e à maçã estão mais uma vez presentes e indicam uma relação de origem. Mais especificamente, o trecho aborda o instante do ápice, do clímax, do momento em que já se está farto. O que sucederá é o gozo, a queda do pênis, a satisfação da libido e o relaxamento das tensões. No fim, reside o prazer.

De modo que o erro talvez seja só a nossa forma cristã de perceber algo que Vico aponta: a tendência humana ao ciclo, ao movimento de construção e destruição (essa que é já uma reconstrução). Se, por um lado, essa visão arriscaria nos levar a pensar que então podemos abandonar a ideia de falha e nos voltarmos apenas a uma noção mais ampla de opostos, por outro, o *Finnegans Wake* enfatiza que é imprescindível não ignorar a força do mito sobre nossa percepção. É com ele que lidamos na quebra, na hora de fazer colidirem as forças e colocar em movimento os textos do passado. Essa é uma forma de incluir tudo²¹ e produzir o choque. Assim, o erro ainda interessa como metáfora. Por meio dele sempre aparece algo de específico, algo que se liga à atração.

“*About that cooriginal hun*” (616.20) [sobre a galinha coerogena]. O ovo e a galinha: mais uma dupla que normalmente (co)ilustra a questão dos princípios e, aqui, também a da atração, que transforma o original em erógeno. Se o texto wakeano realmente revela desejos que estavam represados em nós, ou se essa é apenas mais uma percepção predeterminada por como os textos do passado nos moldaram, é parte do inquérito do *Finnegans Wake*. Encontrar as fontes, saber o que vem primeiro, seria ser capaz de definir realidades, mas o que conseguimos ao nos colocar neste tipo de investigação é apenas sermos jogados de uma ponta a outra, multiplicando as perguntas. Reside exatamente aí o fato de que a busca pelas origens é um buraco sem fim e nos impele ao contínuo recomeço. As tentativas são sempre tateantes. E a estratégia wakeana parece ser a de incluir tudo, trazer todo o

²¹ Similarmente, ainda que seja gasta a afirmação de que todo fim significa um novo começo, este é mais um motivo para que a ideia participe tão fortemente da obra.

passado que for possível, produzindo os mais diversos pontos de encontro entre uma miríade de opostos. De modo que a citação (com diferença), a alusão (apresentada no choque com outra ideia), é mais uma forma do livro se mostrar uma duplicação do original. A rigor, suas revelações nada revelam. Com a obra, temos acesso a um duplo, um fruto, já outra coisa que não sabemos o quanto nos mostra do que estava escondido. Temos apenas a cópia, não o original. “*The copyist must be fled with the scroll*” (14.17-18) [o copista deve ter fugido com o pergaminho].

2.3 RETORNIDADES: DE COMO AVANÇAMOS PARA UM MESMO (4’33” DE JOHN CAGE)

We have to had them whether we'll like it or not. They'll have to have us now then we're here on theirspot. Scant hope theirs or ours to escape life's high carnage of semperidentity by subsisting peasemeal upon variables. Bloody certainly have we got to see to it ere smellful demise surprends us on this concrete that down the gullies of the eras we may catch ourselves looking forward to what will in no time be staring you larrikins on the postface in that multimirror megaron of returningties, whirled without end to end (582.13-21)
 [Teremos que tê-los queiramos ou não. Eles terão que nos ter ocupando o seu vão. Mísera esperança a deles e a nossa de safar-se da farta carnificina da vida da seremprentidade por subsistência de arroz com feijão e alguma mistura. Teremos de ver a crua certeza antes que o cheiro do perecimento nos abata que nesta materialidade que nos entranha nas eras podemos nos pegar de jeito encarando à frente para o que vai em tempo algum vos fitar antropofágicos o posfácio no multespelho do mégaro da retornidade, rodopiado sem ponta a ponta.

Supomos a seguir um recomeço, um desejo, o que pode ser suposto repetindo motivos e estratégias do *Finnegans Wake*. Supomos o depois do texto, a ocupação de seu vão: concretude, espaço, terreno, teatro.

Quando, em 4’33” (1952), o músico se senta em frente ao piano, mas deixa o silêncio interromper, ali uma promessa não se cumpre.²² A obra do compositor estadunidense John Cage joga com o código cultural: para ouvir o silêncio, o instrumento musical seria desnecessário, mas que ele esteja visível no palco e que esperemos que seja usado é que faz do ato uma quebra. Trata-se de expor para nós a programação de nossa leitura da ação.

²² A performance de William Marx desta composição pode ser apreciada em: <https://youtu.be/JTEFKFiXSx4>.

A música aceita pausas, mas o silêncio absoluto é excluído, é o que deve ficar fora. Não apenas, é o que sempre foi recusado e que, desse modo, vem carregado de desejo, transbordando o excesso gerado pela força de sua negação por centenas de anos. Portanto, quando o silêncio se sobrepõe ao som em 4'33", transpõe um muro muito antigo (“*There was a wall of course in erection*”) e rompe uma promessa que, como a do Paraíso, está em uma origem muito remota.ⁱⁱⁱ A transgressão ocorre de imediato, é súbita, pois é irrupção daquilo que não pode mais ser contido. Assim, este é um ritual de quebra dos pactos e, como tal, ele o faz por todos nós. O erro é coletivo.

Pode-se argumentar que o silêncio absoluto não existe e esta é uma problematização feita pelo próprio Cage: tudo o que acontece durante os quatro minutos e trinta e três segundos que dão título à performance (burburinhos na plateia, ranger das cadeiras, tosses, ruídos em geral) é música. Mas quer compreendamos o que se instaurar neste tempo como silêncio ou como ruído, será exatamente aquilo que corriqueiramente é reconhecido como o que não deveria integrar o ritual. Quando se revela o desejo inscrito nele, o silêncio, ou o conjunto de ruídos, faz-se musical. Portanto, a relação não é de substituição, o código “música” ainda se faz necessário e a leitura que se estabelece é da duplicidade do evento.

Sara Jane Bailes chega à conclusão semelhante em seu livro *Performance Theater and The Poetics of Failure* (2011). Ao tratar do grupo estadunidense Goat Island, a estudiosa afirma que a observação de seus trabalhos é dupla. Isso porque os integrantes se propõem a realizar gestos coreográficos que não são capazes de executar, de modo que o espectador assiste a lapsos já antecipados: “[...] este mesmo esforço marca seu sucesso; assim, a impossibilidade está duplamente inscrita no ato performado” (BAILES, 2011, p. 59, tradução e grifo nosso). Ou seja, vemos ali tanto a proposta quanto sua materialização fracassada, essa que, neste caso, participa do programa da obra.

O tipo de erro a que faz referência a estudiosa é certamente diverso, pois se volta ao campo da excelência da ação. Em 4'33", no entanto, temos outra falha: a de um sistema, de uma codificação. Permanece um modo de leitura que se dá na relação entre aquilo que deveria ser (a ordem) e aquilo que se concretiza (o erro). Talvez possamos afirmar que aqui também há a noção de impossibilidade que Bailes afirma estar inscrita no trabalho do Goat Island, porém derivada do que é delimitado como possível pela estrutura da linguagem, pelo que ela erigiu. De modo

que a exaustão do código inclui o que está além dos seus limites ou, até, escondido no seu verso. “*on holding the verso against a lit rush this new book of Morses responded most remarkably to the silent query of our world's oldest light*” (123.34-36, grifo nosso) [ao segurar o verso contra a luz avança de súbito este novo livro de Morsés respondido mais notadamente à busca silenciosa da mais antiga luz de nosso mundo].

Em 4’33” o desejo revelado se define por exata oposição ao código, mas sem que se conceba uma simples inversão, muito menos uma síntese. O erro se diz junto à regra, a afirmação junto à negação: é um combate de forças, pois que as duas precisam se impor. A própria sistematização da escrita musical frequentemente nomeia os sinais que representam o silêncio como notas de valores “negativos” opondo-se às de valores “positivos” que são as que definem um som. Aqui, temos uma superfície composta apenas pelas primeiras, mas a forma resultante é dupla: a da musicalidade do silêncio, o negativo positivado. Ela diz outro modo de se fazer sentido, um que não estava contemplado pelo sistema, mas cuja prova de que se realiza, de que o sentido é produzido, está em como é compreendido de imediato.

Este tempo súbito é o mesmo do ato falho, o de um deslize tão inesperado e potente que leva à queda. Em 4’33”, ele não será relativo à execução da performance (que, como dito, deve durar exatamente os quatro minutos e trinta e três segundos que dão origem ao título), mas à leitura do evento. Diferente para cada observador, este movimento brusco ocorre no instante da percepção da quebra, que pode se dar logo de início ou após alguma ponderação, mas que sempre virá subitamente, como um insight. O estudioso wakeano John Bishop (1993) compara este processo ao desvendar de um enigma. Segundo ele, não há nada de racional na descoberta das construções do romance, pois não existe uma relação causal, consecutiva, linear. Trata-se de algo puramente intuitivo, que exige conexões distantes e que se fazem repentinamente. No momento em que compreendemos o trocadilho, irrompe o riso. É interessante notarmos a citação do *Finnegans Wake* que Bishop elege para ilustrar a comicidade que acompanha este desvelamento: “*everyone’s repressed laughter*” (190.33-34) [a risada reprimida de cada um]. A alegria da quebra da promessa, expressa no riso, deriva da liberação de algo que estava reprimido, excluído.

Podemos acrescentar às ponderações do estudioso que isto que irrompe é ainda um pensamento, um tipo de compreensão, mas um que se dá pela via dos

afetos, das paixões, da experiência, “*unconsciously explaining*” (173.33) [explicando inconscientemente]. Seu sentido é emocional: é o sentido da quebra, o afetar-se pelo rompimento, a paixão pela queda, a alegria... “*O foenix culprit!*”. Se ele não ocorre pela razão, é porque a linearidade que lhe seria própria não se efetua aqui. Ela demandaria um encadeamento de ideias e, como aponta Rabaté, o riso necessita de certo tipo de economia. Observemos que o crítico indica uma especificidade de como isso sucede no *Wake*, que continua a mover estratégias para que mantenha irrompendo algo de inesperado:

Como Freud demonstrou, quanto mais alguém observa o significado de uma piada, menos ri, pois o riso vem de uma economia, essa que é impossível de se calcular no *Finnegans Wake*. Sua economia paradoxal e excêntrica envolve uma mobilização constante e uma descarga cumulativa de risada esporádica que é liberada em encaixes e desencadeada pelo sentido descoberto no aparente *nonsense* (RABATÉ, 1991a, p. 190, itálico do autor e tradução nossa).

Cage nunca falou de seu trabalho como cômico, pelo contrário, é a sabedoria do Zen Budismo que o inspira. No entanto, não é por acaso que João Marcos Coelho (2010), em sua resenha publicada no Jornal O Estado de São Paulo sobre uma execução do Percorso Ensemble da obra de 4’33”, volta sua análise à necessidade da surpresa e abre o texto afirmando: “Em hipótese alguma pode-se antecipar para o público o desfecho de uma piada” (COELHO, 2010, grifo nosso). Existe aqui o reconhecimento do riso potencial que é próprio desse rompimento abrupto. O crítico, então, crava como título de sua apreciação “Percorso erra ao explicar 4’33””. Trata-se de um erro que anula exatamente aquele lapso que nos interessa. A explicação coloca linearidade, racionalidade, e afasta a leitura daquela compreensão outra, a que se dá como experiência vivida.

É possível que a escolha do instrumento se relacione com a construção de tal vivência. Alberto Andrés Heller (2011) pontua que é curioso que a peça sempre seja mencionada (tal qual fizemos) como uma obra para piano ainda que a partitura não indique nenhum instrumento em particular. Isso se deve ao fato de que lembramos sempre de sua primeira execução, performada pelo pianista David Tudor. Para o estudioso, tal hábito reforça a conexão do trabalho com nossas expectativas. O que ele aponta, portanto, é que nos marcou o momento em que as promessas foram quebradas; o princípio determinou toda a percepção posterior. Que tal relação entre começos e continuidade seja tão notável em 4’33” reforça nosso entendimento de

que esta obra execute uma queda/recomeço. Às ponderações de Heller, acrescentamos ainda que a opção por um piano para a estreia não parece ser aleatória, uma vez que o instrumento tem um vasto repertório de concertos e peças solos na tradição da música clássica e ocupa um lugar especial no imaginário popular. Ele está, como a árvore do fruto proibido, no centro do Jardim.²³

Atentemo-nos que mesmo a surpresa realiza uma manutenção. 4'33" é uma performance que se dá em três movimentos, cada um deles renovando a quebra como quem renova uma promessa. Toda vez que o tempo destinado a uma parte se encerra e o músico toma em mãos o cronômetro, nossa atenção ao que se segue aumenta. Quando o silêncio recomeça e sua permanência se faz novamente compreender, reforça-se a irrupção inicial. Ao repeti-la, estabelece-se um novo passo no levantamento desta ordem que era um erro quando se fez, mas que é já um desenho de ascensão de uma nova lógica e que, assim, projeta sua própria queda.

Uma tosse ou um choro de um bebê não vão arruinar uma boa peça de música moderna. Isto é a Verdade de -. À medida que a música contemporânea continua mudando do modo que eu a estou mudando, o que será feito é mais & mais liberar completamente os sons (CAGE, 2019, p. 161, grifo nosso).

Se Cage fala em "a Verdade" é porque esta queda é vista já como nova instituição, o que acontece independente da aceitação dela por todos, pois a disrupção tem efeito coletivo. Assim, embora a recepção do trabalho esteja sempre sujeita a implicações individuais – pode-se sentir angústia, calma, excitação ou mesmo tédio – a quebra está posta.

Heller (2011) pontua que, para Cage, é importante que a experiência do silêncio prevaleça sobre o conceito dele na obra. No entanto, é possível perceber que é difícil separar os dois, pelo contrário, estão profundamente conectados e se retroalimentam. Ainda assim, é interessante notarmos que, segundo o estudioso, o músico vê o silêncio como uma forma de viver o tempo como duração, um tempo que se faz ver em desenvolvimento. E, realmente, após o tempo súbito, o do insight, é ele que se fará. Porém, precisamos considerar o quanto, mais do que o tempo, é na verdade o espaço que compõe esta quietude. E isso se expressa até mesmo no discurso do músico, que vai e vem em suas definições, mas que, após visitar uma

²³ Uma versão com orquestra pode ser conferida em: <https://youtu.be/AWVUp12XPpU>.

câmara anecoica (à prova de som) na Universidade de Harvard em 1950 e lá ter ouvido suas próprias batidas do coração e o trabalho de seu sistema nervoso, passa a dizer que o silêncio não existe. A ausência de som nunca é completa. O que denominamos silêncio é, na verdade, determinado tipo de “ambiência”. Heller lembra que mesmo em estúdios de gravação a temperatura modifica o quão agudo ou grave é a qualidade da sonoridade geral, o que será ressaltado caso a música possua pausa. Então, podemos concluir que o silêncio é o som do espaço. 4’33” toca o espaço.

Como pontua Heller, a ação realizada pelo músico no palco para que a sonoridade ambiente seja ouvida é fundamental em qualquer composição musical, até mesmo nas não eruditas:

O compositor conta com o fato de que o músico (ao menos o músico experiente) saberá interpretar essas pausas, dando-lhes corpo e vida. Mesmo onde não há (ou não se esperaria que houvesse) som, há gesto. Ou melhor: “principalmente” onde não há som, há gesto. No *tacet*, no calar, mostra-se o silêncio performativo: um silêncio que é gesto, que é corpo (HELLER, 2011, p. 20, grifo nosso).

De modo que é já típico de interpretações musicais que sejam também experiências cênicas, relativas ao corpo visto. No entanto, em 4’33”, tal característica deixa de ser apenas parte integrante e se torna fundamental na obra que, para além de música, agora é teatro. O próprio compositor assumirá isso trinta e três anos mais tarde, em 1985: “O que poderia haver de mais teatral que as peças silenciosas – alguém sobe ao palco e faz absolutamente nada” (CAGE apud BORMANN²⁴ apud HELLER, 2011, p. 32).

Detenhamo-nos um pouco na ideia de “fazer nada”. Ela coloca o silêncio em termos de visualização, de apreensão pela imagem em sua imobilidade. Assim, sua ligação com o espaço é não apenas a de ouvir o entorno, mas também a de uma ação negativa a ser vista. O crítico e teórico literário Gumbrecht²⁵ (2016) pode nos auxiliar a compreender a relação entre o “nada” como representação visual e o budismo Zen, filosofia que inspira Cage. Segundo o estudioso, ele é menos um vazio como interpretado pela cultura ocidental e mais uma “completude na qual

²⁴ BORMANN, Hans-Friedrich. **Verschwiegene Stille**: John Cages performative Ästhetik. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005.

²⁵ Mencionado em nossa introdução em sua conexão do trabalho de Joyce com a materialidade por meio da epifania.

nenhuma distinção é feita, nenhuma linha divisória é traçada” (GUMBREHCT, 2016, p. 49) e que, no entanto, é experienciada diretamente na forma, ou seja, naquilo que tem distinção. Para o teórico, esta concepção se aproxima da acepção de *Sein* (Ser) em Heidegger, que contém uma indiferenciação entre presença e ausência. Gumbrecht aponta como, por exemplo, em jardins de pedras japoneses, um sentido cosmológico é interpretado naquele exato arranjo material sem que a “coisidade” da composição seja minimizada ou mesmo eliminada. Pelo contrário, o sentido e a representação se tornam intimamente conectados. O que ocorre então é que o *Sein/nada* deve deixar de ser nada a fim de ser experienciado. A noção temporal de tal acontecimento é extremamente relevante: ele ocorre por um breve momento, “tão logo forma ou presença/ausência estejam ‘lá’ (ou não lá), a impressão da indistinção já desapareceu” (GUMBRECHT, 2016, p. 68). Assim, para o estudioso, este fenômeno é vivido como emergência. Usando a denominação heideggeriana “temporalidades extremas”, ele circunscreve este tipo de organização da matéria na “brevidade” e “repentinidade” e defende que a força de manifestações como esta reside no fato de que se apresentam como epifania, como aparição.

Ainda que essas referências sobre o Zen Budismo não sejam necessárias para a apreciação de *4’33”*, contribuem para nossas observações entre efeitos de revelação da obra e no *Finnegans Wake*. Elas reforçam nossa intuição do trabalho de Cage como uma irrupção de algo que se dá na visualidade, estabelecendo uma materialidade dupla que só se realiza como quebra por um breve momento. Talvez a proximidade entre o romance e a performance não seja por acaso. O livro e seu autor sempre foram inspirações declaradas do compositor estadunidense e constantemente aparecem em seus escritos poéticos. No texto de *Conferência sobre algo* (1959), por exemplo, o compositor cita a personagem wakeana “HCE” – que no romance indica força de contrários e universalidade – para abordar a relação entre pluralidade e o que nos é comum:

Mas agora há dois lados. De um lado, é aquela questão individual acontecendo, e de outro é mais do que todo mundo e não um indivíduo o que não significa que tudo equivalha, – pelo contrário, as divergências aumentam. Ou seja: começando de forma infinita, tudo é diferente, mas ao se encaminhar para dentro, tudo torna-se o mesmo. H.C.E. (CAGE, 2019, p. 129).

O fora infinito é o conjunto de possibilidades das formas. O dentro igual talvez seja algo como uma origem.

Mas ao tratar de Cage e *Finnegans Wake*, torna-se imperativo que mencionemos um trabalho em específico do artista, a peça radiofônica *Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake* (1975),²⁶ inspirada no livro. Nela, o músico lê poemas que fez inspirados em trechos do romance e que primeiro foram material da publicação *Writing Through Finnegans Wake* (1978).²⁷ Eles formam mesósticos²⁸ que contêm o nome de James Joyce e que só depois foram pensados para serem acompanhados por composições musicais, também criadas com base em trechos do *Wake*, que participam de *Roaratorio*. Tudo isso envolveu uma série de métodos de aleatoriedade, como abrir o livro ao acaso e utilizar operações do I-Ching²⁹ para escolher elementos de uma lista enorme (criada por ele) de sons citados na obra. Pouco resta do texto wakeano em si e sua importância não está em recompor o original. Trata-se de um trabalho monumental e os interesses de Cage nele eram diversos das oposições para as quais aqui nos voltamos. Direccionam-se às noções de caos e fractalidade e seus efeitos só podem ser observados se realizado um estudo da composição da obra. Basta pensarmos que a estrutura de mesóstico não é perceptível na oralidade e que é preciso consultar o texto escrito (onde se revelam “palavras silenciosas”): na audição da peça, temos apenas uma fonte de informação, apenas uma força age – até mesmo as gravações de sons ambientes dos locais citados na obra são sincronizadas com os poemas da mesma página a que ambos fazem referência. Tudo vem para se completar, para se apoiar, para impulsionar em uma mesma direção.

Roaratorio é um grande projeto, mas bastante representativo do porquê não estarmos aqui a analisar adaptações do *Finnegans Wake*. A principal conexão que o trabalho mantém com o romance está em como deixa aparecer palavras reconhecíveis para seus leitores mais assíduos.³⁰ Parece ser ainda em “4’33” – que Cage sempre considerou sua principal obra (HELLER, 2011) – que os interesses do

²⁶ A obra pode ser conferida em: <https://youtu.be/bdHe4c10smY>.

²⁷ Possuía 41 páginas e o editor pediu a Cage que a resumisse. O artista, então, resolveu aumentá-la e fez em seguida *Writing for the Second Time through Finnegans Wake* (1978), com 120 páginas.

²⁸ Semelhante ao acróstico, mas com a informação vertical dada por letras do meio, e não do início, das palavras.

²⁹ Livro chinês que data de três mil anos atrás cuja função é oracular. Foi bastante pesquisado por Jung, que via nele uma estrutura arquetípica bastante complexa.

³⁰ Experiência ampliada pelo fato de que este reconhecimento está determinado pelo acaso, processo de produção da obra.

estadunidense em torno do silêncio mais se encontram com as experiências de falha criadas pelo irlandês. Mesmo que o discurso do músico sobre o trabalho seja, por vezes, diverso do que aqui pontuamos (como no que diz respeito à comicidade e ao tempo súbito), a interpenetração da performance com o livro de Joyce deixa manifestarem-se aspectos que são relevantes para o nosso debate: a renovação da linguagem e a alegria da liberação de possibilidades constrangidas por meio do encontro de potências contrárias. A obra do compositor tem, é claro, seus próprios embates de forças, suas inerentes ascensões, um espaço singular. Hoje, *4'33"* já é uma performance mais conhecida e absorvida, porém é ainda um acontecimento relativamente recente de duplicação da tradição musical que reaviva nossa conexão com nosso passado.

“*SILENCE. Act drop. Stand by! Blinders! Curtain up. Juice, please. Foots!*” (501.06-07) [SILÊNCIO. Cai o pano. Prepara! Ofuscantes! Suba a cortina. Energia, por favor! Ribalta!].

2.4 ESPAÇO DE LAMPEJOS: DE COMO AS PEQUENAS INTERRUPTÕES (RE)CONFORMAM A VISÃO

Quebrar a promessa é um modo de renová-la, de mantê-la em movimento, de imprimir nela nova força, novo momento de ascensão. Os fins do mundo vêm apenas para que a aliança entre Deus e a humanidade se refaça.³¹ O *Finnegans Wake* tem consciência disso: o arco-íris, que veio avisar Noé em sua arca que os laços estavam refeitos, está ali mesmo, na primeira página, logo antes do anúncio da queda: “*arclight and rory end to the regginbrow was to be seen ringsome on the aquaface*” (03.13-14) [arcaluzente e fresco fim para o reino dos cílios íris ser visto em voltas na face d’água]. Mas se um contexto precisará ser completamente inundado para, tal qual o grande dilúvio bíblico, marcar um grande recomeço, ou se é possível somente manter certo fluxo de queda (d’água), depende da resistência colocada ao que se mantém excluído.

³¹ Lembremos que a etimologia da palavra “apocalipse” se relaciona a “revelação”.

O *Finnegans Wake* inicia difícil, denso, caótico, todo resto de escombros de um fim do mundo, e terá momentos leves, fluidos, de contínuas pequenas interrupções. Portanto, a obra (re)começa definindo a si mesma como radical interrupção na literatura, queda súbita, rompimento da barreira e invasão do que estava represado no polo oposto. Porém, no decorrer de sua evolução, irá estabelecer intensidades diversas de seus próprios recursos. É assim que joga também com a manutenção de si mesma, com as quebras que renovam sua própria promessa como obra da falha.

A mobilidade do leitor pelos diferentes trechos está intimamente conectada ao espaço da narrativa e seus acontecimentos. Como antecipamos na introdução deste trabalho, a noção wakeana de espaço remete não apenas àquele que ambienta o episódio narrado, mas também ao espaçamento constituído pela própria linguagem. A obra evidencia que aquilo que conta não se separa de seus signos, de modo que o cenário das histórias tem relação íntima com a visualidade estabelecida (ou obstruída) pela palavra.

O primeiro capítulo, por exemplo, chega a ser sufocante. Há uma imensa quantidade de fragmentos a serem conectados que nos desorientam todo o tempo, pondo-nos a continuamente reler frases e, até mesmo, a retomar páginas anteriores. Isso se liga tanto ao fato de ser o princípio da obra – colocando-nos assim em contato com a dificuldade de se localizar origens – quanto à ênfase na apresentação de nosso ancestral masculino. Esse último é símbolo de uma sociedade construída sobre a racionalidade e que, para isso, deixa muito de si represado, gerando um acúmulo de partes que teremos de integrar – em nossa leitura e, alegoricamente, em nossas vidas. O ambiente dessa narrativa será bastante complicado de se definir, mas sugere frequentemente um monte, seja de terra (que teremos de escavar para encontrar resquícios de nosso passado), seja de lixo (de tudo que já não nos serve e apenas atravança nosso deslocamento).

Já o oitavo capítulo é conhecido por ser de leitura mais fluida. Não por acaso, ele se passa à beira de um rio e se refere à personagem feminina, que representa um fácil acesso ao inconsciente e uma maior integração de seus conteúdos (gerando uma fluência de deslizamentos de linguagens), bem como um desprendimento em relação a bens do passado (daquilo que é preciso abandonar para poder nos transformar). É uma queda livre, das águas deste córrego e dos erros facilmente reconhecíveis – que, por serem apenas pequenos pecadinhos, são mais

convidativos ao prazer de todos, menos trabalhosos de se conseguir adeptos a morder a maçã.^{iv}

Comparar essa estrutura a 4'33" tem certas limitações. Como o romance de Joyce, a obra de Cage opera por meio da interrupção, mas em sua curta e objetiva aparição, dedica-se a revelar a potência da máxima economia de tal operação. Ainda que faça referência ao código, busca aquele ponto em que a diversidade das formas em sua sistematização dá lugar ao que elas têm de mais comum: seus polos, que aqui são som e silêncio. Evidentemente, trata-se ainda de um efeito de linguagem – um que encontra na visualidade (um músico e um instrumento sobre um palco) o jogo de expectativa necessário a esta peça musical, tornando-a igualmente um trabalho cênico. Portanto, seu minimalismo não estabelece um vazio completo, a total inação. Ainda assim, é o contrário da busca wakeana pela diversidade de intensidades, essa que se deve a seu interesse pela narrativa: é justo o pacto com os textos que narram e criam códigos que a obra quer quebrar. Ambos os trabalhos buscam uma interrupção grandiosa, aquela que deixa sua linguagem artística ser invadida por seu extremo oposto. Mas, uma vez que o *Finnegans Wake* tem algo a contar, que para ele são relevantes os conteúdos³² e suas conexões com a formatação, adota como estratégia contínuas pequenas quebras que, em conjunto, instituem aquela grande que é o livro.

Pensemos um pouco sobre a conexão entre palavra e espaço: ambos são relativos ao que é nítido, demarcado, tangível, concreto, têm bordas, volume; em resumo, ao que se faz presença. Porque deixam ver, ambos balizam o que existe. Mas no *Wake*, a delimitação da língua inglesa é apenas sugerida, não apresentada. Em vez desse espaço codificado, o que nos é oferecido é um lugar já tomado, conformado por elementos externos aos seus domínios. “*Eins within a space and a wearywide space it wast ere*” (152.18) [Era num espaço e um vastogasto espaço uma vez aqui era]. O caráter duplo da palavra wakeana estabelece narrativas que se atravessam, o que quer dizer que interrompem umas às outras e reconfiguram a visualidade, por vezes determinando uma espacialidade difusa em que objetos e acontecimentos não se definem.

³² E por esta razão a ideia de erro, importante para o livro, não interessa a Cage, que se volta ao vazio em busca de evitar as narrativas culturais: “Como poderíamos falar de erro quando se entende que ‘psicologia nunca mais?’” (CAGE, 2019, p. 164).

Ao se vincularem pelo que dão a ver, palavra e espaço estão unidos por noções de claridade, de iluminação: um porque clareia, esclarece, e outro porque recebe luz, porque é claro. “*The piece was this: look at the lamps. The cast was thus: see under the clock*” (33.10-11) [A peça era esta: veja os refletores. O elenco era pois: olhe embaixo do figurário]. A frase indica que observemos os artefatos de codificação de uma encenação. Podemos relacioná-la a Mallarmé (2010) e seus apaixonados escritos sobre o lustre, pois a palavra aparece logo antes na língua francesa mesmo: “*alustrelike above floats and footlights*” (32.26-27, grifo nosso) [ilustremente sobre ribaltas e refletores]. O objeto aparece outras vezes em *Finnegans Wake*, como em “*(repetition!) whose roots they be ashes with lustres of peins*” (55.29-30) [(ensaio!) cujas raízes estariam cinzas alustradas de dores], que também está num trecho que utiliza várias referências do teatro – aqui, para falar novamente da *lifetree*, a árvore da vida, associando-a à característica teatral da repetição (*repetition!*).

Mallarmé elege o lustre como símbolo do teatro. A escolha tem muitas implicações (e se, como mencionamos em nossa introdução, a visão de Joyce de uma espacialidade da palavra é inspirada no poeta francês, aqui eles se separam). Uma delas deriva do fato de ele ser composto por muitos pingentes de várias facetas, todos a refletir os diversos pontos do ambiente. Assim, seria capaz de condensar a multiplicidade de sentidos da cena e das visões do público. Ou seja, trata-se de um elemento totalizante.

Outra alusão se refere à sua potência iluminadora. Essa é comentada pelo estudioso de dança André Lepecki (2016), que explica que o objeto faria os atores, bailarinos e músicos existirem. O pesquisador defende que, na escrita de Mallarmé, o artefato tem um poder autoritário e transcendente que organiza o campo das aparências, torna os corpos presentes somente na medida em que vêm para a claridade. A marca desta estrutura é que o estado de luz deve se estender ao ser, defini-lo ontologicamente:

Ao vir a ser presença por meio do campo iluminado que tanto a precede quanto a define como objeto, sucede-se que a bailarina deve partilhar do princípio metafísico da luz ao tornar-se igualmente ser-de-luz [*light-being*], um ser não somente para a luz, mas como luz: luminoso, reluzente, irradiante, sem peso (LEPECKI, 2016, l. 1529-1534, tradução nossa).

De modo que a iluminação sobre a qual fala Mallarmé refere-se tanto a um conceito de excelência quanto à noção da luz como Verdade, sendo a primeira uma manifestação da segunda. Basta voltar-nos aos escritos do poeta para observarmos que ele nomeia o teatro “rito, ali, enunciado da Ideia” (MALLARMÉ, 2010, p. 21), indicando Platão e sua separação entre o mundo das sombras e aquele das luzes. Da bailarina, ele diz que “ilustra o sentido de nossos êxtases” (2010, p. 21, grifo nosso), sugerindo que ela é expressão da irradiação luminosa. Mas o francês chega ainda a sugerir que tudo que se passa em cena sejam apenas motivos, irrelevantes em si, para a própria existência do lustre – esse sim, centro dos acontecimentos múltiplos; esse sim, princípio:

Único princípio! e tal como resplandece o lustre, quer dizer, ele próprio, a exibição pronta, sob todas as facetas, do que quer que seja e nossa adamantina, uma obra dramática mostra a sucessão das exterioridades do ato sem que nenhum momento mantenha qualquer realidade e sem que se passe, afinal de contas, nada (2010, p. 21, grifo nosso).

Opondo-se a esta visão, Lepecki está interessado em uma prática da escuridão, quando a cena não dá a ver e, assim, não define, demonstra, ilustra. Por meio da análise de alguns trabalhos contemporâneos, o estudioso aponta como a desorientação causada pelo escuro pode ser uma negação do pensamento iluminista e sua predileção por esclarecimentos. Para ele, coreografias realizadas na escuridão (total ou parcial) permitem uma liberação não apenas dos limites impostos à dança, mas daqueles que restringem o pensar: a imagem é substituída pela imaginação e essa, por sua vez, não se baliza mais pela delimitação da luz, está livre. No escuro, nada está limitado, separado, dividido. Nem o performer se destaca do espaço que ele ocupa, nem mesmo o espectador sabe ao certo onde termina seu corpo e começa o ambiente. A fluidez da matéria se realiza.

No entanto, alerta-nos Lepecki, a escuridão não pode se tornar o próximo princípio transcendente, muitos menos operar uma simples substituição de sentidos (quando, na impossibilidade de se ver, impera o ouvir). Ela precisa escurecer seu próprio estado, escapar de si, para que ao final em vez de servir a um aparecimento renovado da luz, vejamos realmente o escuro. Trata-se de outras lógicas de apresentação do espaço, de deixar ver “experiências que apenas a escuridão pode trazer, a ativação das matérias escuras reprimidas” (LEPECKI, 2016, I. 1734, tradução e grifo nossos). Notemos que o estudioso fala em repressão, pois,

semelhante ao que estamos interessados nesta pesquisa, ele observa uma relação de exaustão nos trabalhos que analisa, ligada ao quanto a dança não mais podia suportar a iluminação. Por este ponto de vista, é como se essas obras apenas liberassem uma força que estava latente.

“*The piece was this: look at the lamps. The cast was thus: see under the clock*”. Quando o *Wake* fala de olhar para os refletores (a produção de luz) e de um elenco que se manifesta pelo que está abaixo do figurino (pelo corpo que não é visto), ou ainda, que está abaixo do relógio (um tempo sem medida), está aludindo a observar as relações entre a definição e o que não se mostra. Como dissemos ao comentar 4’33”, o tipo de iluminação que compartilham a obra de Joyce e a de Cage é uma que afirma a oposição sem produzir uma síntese das polaridades. Assim, antes do que a produção de uma verdade exclusiva, temos uma integração de possíveis. Agora, podemos acrescentar que tal acréscimo não se dá de modo a tudo iluminar e tornar presença, como no caso do lustre de Mallarmé. Este choque entre opostos evidencia-se como a colisão que é e, deste modo, como liberação instantânea de luz. Assim, não é foco, mas relâmpago. É raio capaz de fazer notar a relação entre o dar a ver e a escuridão profunda.

Qualquer um que já passou por uma tempestade noturna no campo conhece a experiência: um breu que nada nos permite ver interrompido por um relampejar que, por um breve momento, mostra-nos em detalhes tudo que se estende até o horizonte. Tal contraste entre a total escuridão e o clarão do raio não é possível nos ambientes urbanos dos dias atuais, que, por esta razão mesma, tornam-se potencial representação de como a iluminação contínua nos impede de conhecer o contraste dos polos escuro/clarão e até mesmo dos opostos não tão extremos, como é o caso dos pequenos pontos de brilho – os vagalumes, as estrelas – que se apagam na fixidez da claridade artificial das metrópoles. Mas o *Finnegans Wake* toma a obscuridade como cenário simbólico de sua operação linguística.

Segundo Vico, é por conta do trovão que começamos a falar. O que Joyce parece insinuar é que o grande estrondo nos céus que reconhecemos como a voz divina vem acompanhando de uma forte luz³³ e eles nos fizeram destinados a produzir, à imagem e à semelhança de nosso criador, pequenos sons e lampejos: palavras e suas ideias – aqui, não a Ideia platônica, mas apenas imagens

³³ Na língua inglesa, a palavra para “raio” ou “relâmpago” é *lightning*, derivada de “luz” (*light*) e bastante próxima a “iluminação” (*lighting*).

produzidas por (e contidas no) signo. Tratam-se daqueles “raios” que caem em nossa cabeça de súbito, uma irrupção de uma visão. Porém nossos clarões não têm a grandeza do divino, não iluminam todo o campo à nossa volta. São pequenos brilhos que ocorrem espaçados, distantes, em locais imprevisíveis; lampejos a compor somente fragmentos de visões. A brevidade das aparições não deixa comprovar a concretude dos corpos: eles surgem e se vão como espectros. Nunca temos um quadro total e contínuo e, portanto, uma definição do ser. Temos imagens que não são duradouras o suficiente para passarmos a acreditar em sua ordem como metafísica. E, assim, as contínuas iluminações, revelações, aparições, seguem sem que possibilitem uma linearidade da visão. Avançamos tateando, a espera de mais centelhas a dar pistas do entorno.

O som o trovão está já na primeira página: “*The fall* [a queda] (*bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarrhounawnskawntoohohoordenenthurnuk!*)” (03.17) – vem logo a seguir do arco-íris que lembra da renovação da aliança entre humanos. A queda anunciada no início da frase é a do próprio raio, mas também a do humano, que cai por meio de sua falha. Sendo assim, a palavra-trovão se associa ao fim de um tempo, de uma estrutura, de uma sistematização e, por consequência, a um novo começo – “*rise afterfall. Blueblitzbolted from there*” (78.07-08) [levanta a final de quedas. Repenterraiarrelampeja de lá]. Trata-se da forma do princípio que é também quebra – uma forma dupla, pois para além da luz, a sonoridade é elemento de integração do espaço.

A palavra-trovão reaparece outras nove vezes no decorrer da obra, a cada uma com nova composição, mas sempre evidenciando que sua informação mais importante é a grandiosidade, representativa do estrondo e do clarão. O emaranhado de sílabas, embora possa parecer aleatório à primeira vista, permite ainda a verificação de sentido.³⁴ Tratam-se de vocábulos de origens diversas que, de modo variado em cada formação, indicarão sempre finais/recomeços. Assim, sugere-se a versão maior das quebras, iluminações, revelações que estamos

³⁴ Das dez palavras-trovão, nove tem cem letras e a última tem cento e uma. A primeira, já citada, é formada pela combinação da palavra “trovão” em várias línguas (MCHUGH, 2006). Em outros momentos será composta, por exemplo, de onomatopeias de palmas (44.20-21) ou de grito de “feche a porta” em vários idiomas (257.27-28) – esse último que parece se dar ao final de um espetáculo: “*Byfall. Upploud! The play thou schouwburgst, Game, here endeth. The curtain drops by the deep request*” (257.29-32) [Aplaca. Upplaudede. A peça que vós teatrais, Jogo, aqui acabou. A cortina cai a profundo pedido].

constantemente executando no *Finnegans Wake*: cada vocábulo duplo da obra pode ser compreendido como uma potencial centelha, pronta para brilhar toda vez que o que está dado pelo texto for correspondente ao que há para ser quebrado em cada um de nós (nosso repertório de referências partilhadas, nossa cultura).

Dizer que a iluminação é um insight como fizemos anteriormente significa que esta experiência espacial ocorre na mente/corpo do observador. A palavra anglicana significa “visão interior”. Portanto, no volume da cena, a quebra não se dará necessariamente como literal jogo de luz. Antes, ela lida com as representações do espaço, com nossas referências ou codificações. Assim, o lampejo se caracteriza por uma operação na qual o que se mantinha negativo assume forma na concretude cênica, não de modo puro, mas no choque com o que ela já afirmava. No *Finnegans Wake*, nenhuma dessas duas forças (afirmação e negação) é o escuro. Ao contrário, elas pertencem à linguagem e nela se expressam como “*equals of opposites, evolved by a onesame power of nature or of spirit*” (92.08-09) [iguais de oposições, evoluídas por um mesmúnico poder da natureza ou do espírito]. A escuridão, no entanto, faz-se indomável como a ausência de origem wakeana. Ela é a própria motivação da fala, um vazio que a atrai, um buraco sem fim a ser adentrado.^v

O insight significa ainda que as imagens surgem na velocidade da luz. Mas também que assim somem. Quando Gumbrecht aproxima o *Sein* de Heidegger e o nada Zen, o crítico aponta como os haicais japoneses frequentemente se voltam a acontecimentos de emergência e retirada, “cujo efeito material está sujeito a desaparecer ao mesmo tempo em que aparece (como os efeitos materiais do som repentino ou do relâmpago) (GUMBRECHT, 2016, p. 77, grifos nossos). Os poemas buscam não apenas apontar e refletir sobre estes eventos, mas a própria brevidade de sua forma quer se aproximar de tal efeito.

Alguns haicais encenam o repentino de uma forma que é estritamente relacionada aos objetos: ‘Venho pelo caminho da montanha. Ah, que primoroso! Uma violeta!’ Outros oferecem um status explicitamente alegórico do efeito repentino: ‘Quão admirável é/Quem não pensa ‘a vida é efêmera’/ quando vê um relâmpago!’ (GUMBRECTH, 2016, p. 77-78).

E se esses são exemplos da expressão do “nada”, fica agora mais evidente que o verdadeiro “nada” que ocorre em 4’33” não é a superfície do que é feito em cena, a ação em sua forma apresentada, mas sim o que se deixa ver no choque do negativo (o silêncio) com o positivo (a música).

No *Finnegans Wake*, talvez tenhamos a mesma procura, mas por meio da palavra falha e sua aparição interna. Nossos clarões, como aqueles vindos dos céus, são ruídos na normalidade dos eventos, interrupções da continuidade, da lógica sequencial cartesiana: “[...] o que você pode fazer é de repente ouvir do mesmo modo como quando você fica gripado, tudo o que você pode fazer é de repente espirrar”, diz Cage (2019, p. 148, grifo nosso). Tanto quanto os divinos, eles ordenam: dão forma e dão sentido. São menores, não iluminam todo o espaço, não dão ordem ao todo, mas se quebram a ordem anterior é porque não chegam pela sequência que seria possível por ela e, sim, irrompem subitamente no escuro.

Ainda que a escuridão se mantenha fora da linguagem, impõe-se como experiência porque está em jogo com ela. A revelação provocada é pensamento vivido como intensidade e, por isso, expõe-se como resposta ao vazio que a chama. *“In fact, under the closed eyes of the inspectors the traits featuring the chiaroscuro coalesce, their contrarities eliminated, in one stable somebody”* (107.28-30) [Na verdade, sob os olhos apocerrados dos inspetores, os traços apresentando o *chiaroscuro* coalescem, suas contrariedades eliminadas, em um alguém estável]. Portanto, estamos falando de uma relação de aparição e de velar que ocorre em conjunto, do relâmpago que nos mostra o escuro, de uma linguagem do claro-escuro. *“how black like thunder!”* (454.22) [que preto como trovão!].

A dificuldade de se ver posta no início da obra pode ser vista como escuridão, mas não puramente pela densidade material, não simplesmente pela grande diversidade de textos entrecruzados que ainda precisa se tornar linguagem da falha, que é choque em potencial. O escuro não é determinado pela quantidade de informações, pois essas são passíveis de elucidação, de se tornarem luz. Ele é aquilo que se faz junto aos lampejos produzidos, mas que se mantém outro. Ou, no caso do texto ainda não revelado, é atração que esse provoca, o vazio que gera. O escuro é a ausência de origem que lá está antes e que permanece sendo escavada no súbito da irrupção. A percepção do espaço se espaçando. O *Wake* se tornando buraco sem fim. A escuridão se obscurecendo. A linguagem sendo observada como linguagem que é, como operação, como experiência que produz a imagem enquanto se produz como acontecimento.

“of that spurring instant, realising on fundamental liberal principles the supreme importance, nexally and noxally, of physical life” (35.21-23) [Naquele pico

do instante, percebendo nos princípios liberais fundamentais a importância, nexa e noitemente, da vida física].

Já a facilidade do oitavo capítulo se dá porque os conteúdos que se atravessam advêm da mesma nascente, são fundados em um mesmo grupo de referências. Deste modo, são compreendidos mais rapidamente e possibilitam o fluxo contínuo. Ainda assim, não se trata daquela continuidade da língua padrão, e sim a de aparições, de lampejos. Logo, são igualmente linguagem impondo-se como acontecimento: em vez de somente repetir um código (continuá-lo), geram um efeito de quebra que nos coloca no instante, esse que é o tempo do recomeço; em vez do anterior, temos o aqui e agora, esse ponto que, se compreendido como fora da linguagem, pode ser o próprio escuro ao qual ela responde e que, a cada parte da obra, deixa-se experimentar em outra intensidade, pois que não há apenas um modo de se fazer sentir, pelo contrário, prossegue escapando e chamando-nos ao seu vazio.

2.5 TATEANDO NO ESCURO: PRINCÍPIOS DE OUTRA INVASÃO

Entre os distintos trabalhos analisados por Lepecki, o que parece nortear seu interesse é a ideia de que velar a visão do espectador quebra a lógica da dança. Desde uma apresentação na total escuridão – como é o espetáculo *Preview* (2007) de Manuel Pelmus – até a execução de uma performance que, inteiramente narrada, só acontece na imaginação – o caso de *Speculations* (2011) de Mette Ingvarsten³⁵ –, rompe-se com o conceito de dança como movimento no corpo do bailarino a ser assistido. Neste sentido, estas obras aproximam-se muito da proposta de *4'33"*: vão direto ao cerne de sua linguagem artística e se deixam invadir pelo negativo de seu código. Elas se associam ainda pela integração do espaço, pois assim como o silêncio não se separa do entorno (compõe-se do espaço), na escuridão, como bem coloca Lepecki, os corpos não se separam do ambiente.

No teatro, tais delimitações se confundem e se interpenetram. Sendo, teoricamente, “o lugar de onde se vê”, sempre foi também música e oralidade e

³⁵ Disponível em: <https://vimeo.com/164552586>. Acesso em: 12 jul, 2022.

esses diferentes modos de expressão se atravessam. Um bom exemplo disso é o trabalho de Bertolt Brecht, que nos mostrou já há algum tempo que o espaço poderia ser quebrado pela voz. Foi o encenador e dramaturgo alemão que realizou a grande quebra da quarta parede (“*There was a wall of course in erection*”) e, se antes a tosse na plateia fazia invadir um pouco aquilo que devia ficar excluído (pequenos pecadinhos que já apontavam onde residia o desejo), a partir de seu teatro épico, o rompimento se dá decisiva e repetidamente integrando palco e plateia (“*a wearywide space*”). Onde há limite, ali há desejo; Brecht revelou um deles. E foi (entre outros) com o som que, como o trovão wakeano, interrompeu a linearidade do espaço, transformou o que se dava a ver.

Hoje a quebra do encenador alemão já se normalizou e o teatro é, cada vez mais, de espacialidades múltiplas. Os limites entre dentro e fora também foram invadidos, como é o caso na intervenção urbana, em que o artificial irrompe no movimento cotidiano. Até mesmo as fronteiras entre as linguagens artísticas estão arrebatadas e, no caso das artes cênicas contemporâneas, é difícil afirmar que a arte da performance, o teatro e a dança tenham limites rígidos entre si. De modo que se falarmos em “cena” de maneira ampla, outras noções do que sejam as bordas que definem seus objetos e espaços nos são impostas e, portanto, outras invasões são demandadas.

Talvez uma dessas irrupções venha sendo anunciada há algum tempo e tenha sido enxergada por Denis Guénoun já em 1977, quando publicou *O Teatro é Necessário?*. O livro investiga como a linguagem teatral respondeu a desejos ocidentais desde a Grécia Antiga, observando determinadas mudanças no decorrer dos séculos e suas implicações. Segundo o estudioso francês, o exercício do teatro surge por um duplo prazer: o de agir e o de ver. É a partir desta relação que ele vai desdobrar sua tese, que culmina no choque entre estes dois lugares.

Resumidamente, Guénoun começa por defender que na *Poética* de Aristóteles a noção de *mimesis* impõe uma ambiguidade entre representar no sentido de estar no lugar de algo exterior e no sentido de mostrar, dar a ver, exhibir, fabricar: “a *mimesis* é ao mesmo tempo representação de ação e ação de representar” (GUÉNOUN, 2004, p. 20). O prazer do público da tragédia grega era o de apreender esta dupla realidade. Em vez de se perder numa história contada, de esquecer-se de si e do entorno, ele deleitava-se com uma espécie de

conhecimento³⁶ que somente a práxis pode prover, uma que reside no ato de se “(re)presentar”.

Os agentes parecem mover-se aí tanto no plano que nós consideraríamos fictício, como personagens, quanto naquele que chamaríamos cênico, como atores. Campo que permanece estranho ao regime identificador, visto que a identificação trabalha para reduzir a diferença representativa, que deve, portanto, ser previamente estabelecida (GUÉNOUN, 2004, p. 36).

É somente conforme aparece a ideia de representação no sentido de imitação, de reprodução de outra realidade, que surge a identificação com a personagem. Mas a ascensão do cinema leva a identificação consigo, pois a possibilidade de estabelecer imagens concretas para um imaginário permite que o espectador partilhe de uma conaturalidade com o referente. Esse ainda é “um” espectador: imaginário, massificado. A subjetividade “daquele que vê” é incluída no teatro, segundo o estudioso, pelo surgimento do encenador, um “espectador privilegiado” que incide a singularidade de seu olhar sobre a cena.

Por fim, influenciado pelos movimentos do modernismo alavancados por outras linguagens artísticas, o teatro encontra sua razão, sua necessidade, na sua autoexibição como jogo. Assim, quando assistimos ao ator, não é tanto a personagem que queremos ver (embora seu eventual aparecimento não prejudique nossa apreciação), e sim a existência, naquele tempo e espaço, daquele que executa aquela ação. A identificação reside na “nudez” do jogador, que é posta em exercício justamente por meio da evidenciação de sua prática.

Este seria um ponto em que o teatro se encontrava no momento da escrita de Guénoun. A partir disso, seu diagnóstico é de que agora a visão estaria tão envolvida com o fazer, que ela só se manteria atenta exatamente para poder entrar no jogo:

Eis a hipótese: uma existência entregue à exposição total se entrega e se liberta diante de *quem quer entregar e libertar a própria existência*. O olhar sobre a nudez, de algum modo ética, do ator participa de um existir em potência de exibição. E *não se trata de mimetismo*: mas de simpatia – de coexistência, de contaminação do existir em seu entregar-se, na

³⁶ O teórico cita Aristóteles: “[...] aprender é um prazer [...]; efetivamente, se gostamos de ver imagens (*theorountas*), é porque olhando-as aprende-se a conhecer” (ARISTÓTELES apud GUÉNOUN, 2004, p. 25). Guénoun acrescenta que “o olhar dos espectadores é, por três vezes, designado por *theoria*” e “*teatro e teoria* partilham esta referência ao ver – teatro é o lugar onde se vê”. Lembra que o subsídio de ingressos a espectadores pobres era chamado de *theorikon*. “Aristóteles diz com precisão: esta visão faz conhecer” (GUÉNOUN, 2004, p. 26, itálicos do autor).

necessidade de sua liberação. É seu treinamento específico que faz do existir uma embreagem, um movimento, um (pro)jetar-se *comuns*. Trata-se de partilhar o jogo. Os jogadores, sentados no chão, pernas cruzadas, diante dos parceiros que se expõem, oferecem seu olhar amistoso, *enquanto esperam a sua vez* (GUÉNOUN, 2004, p. 149, itálicos do autor).

Observemos que o discurso de Guénoun sobre o ator tem algo de semelhante ao que Lepecki observa em Mallarmé. A entrega perfeita e verdadeira, fruto de “seu treinamento específico”, deixa-nos supor um ser “iluminado”, “reluzente”. Voltaremos a isso mais adiante.

Para o estudioso, a paixão pela prática seria o elemento responsável por as escolas de teatro estarem mais cheias do que as plateias, pelo público teatral se compor em grande parte de outros atores e por, em nome de ser um fazedor de teatro, muitos se sujeitarem a modos de trabalho que estão às margens da profissão. Este panorama derivaria de se querer para o espectador a passividade que já não possui sentido na estrutura artística deste declarado jogo. Se na Grécia Antiga o aprendizado daquele que vê estava na cena como produção no próprio momento, agora tal testemunho do acontecimento presente retorna, mas na observação de como se fazer igual. “O olhar de espectador mais poderoso, mais afirmativo, mais alerta é o do jogador que se prepara para assumir o lugar daquele que ele está vendo, para aproximar-se dele no e pelo jogo, e jogar nele sua existência (sic)” (GUÉNOUN, 2004, p. 150).

Então, Guénoun propõe que se admita este desejo tão patente. Se o teatro já incluiu aquele de fora da ação ao integrar a função do encenador, agora deveria pensar em modos de abarcar também os espectadores em geral. “É preciso repensar (refazer) o teatro articulando todas as suas formas, todas as suas fases: deixando que a vida teatral, por mais profissional que seja, se alimente de todos os impulsos de teatro, até mesmo os mais obscuros” (GUÉNOUN, 2004, p. 155, grifo nosso).

O próprio Guénoun assume que se trata apenas de uma proposta, entre outras que eventualmente venham a se revelar, de recuperação da força teatral. Ainda assim, podemos acrescentar que é uma possibilidade que já vinha se mostrando na arte da performance e no acontecimento artístico (*happening*) dos anos 60 e 70. Para tomarmos exemplos bastante diversos, basta pensarmos em *Rhythm 0* (1974) de Marina Abramovic, em que a artista ficava passiva e os espectadores eram autorizados a fazer o que quisessem com ela, e em 18

Happenings in 6 Parts (1959) de Allan Kaprow, em que os espectadores recebiam instruções de quando aplaudir ou mover seus assentos.

Hoje, o público como parte ativa se estabelece como linha de trabalho de alguns artistas como o diretor catalão Roger Bernat e o holandês Yan Duyvendak, cujas obras por vezes não contam com um ator sequer, mas exclusivamente com os espectadores que, entre direções do que devem realizar e uma narrativa que se constrói, mantêm dois níveis de narrativa em mente. Talvez estas sejam respostas ao desejo de deixar o espaço da plateia invadir o espaço da ação. Esse último não será observado como um local só, mas como fruto do choque entre dois opostos: o lugar de onde se vê e o lugar onde se faz.

De modo que, como colocado por Guénoun, as fases anteriores do ritual teatral permanecem integradas. Se este espaço é visto como duplo, e não somente como o do puro fazer, é porque a história do teatro e seus códigos continuam a se afirmar, trazendo consigo não só a necessidade da prática, mas a do testemunho. O espaço de um invade o do outro. A colisão é justamente o jogo que nos colocamos a ver.

A primeira diferença a ser notada entre os trabalhos dos anos 60 e 70 e aqueles de Bernat e Duyvendak é que esses últimos frequentemente usam a participação do espectador pra contar histórias ou debater certos temas. Os modos variam a cada obra, mas em qualquer dos casos uma linha de sentido é evidenciada. Isso é muito menos um objetivo em si do que consequência da atenção voltada aos códigos culturais e nossas formas de relacionamento. Já as performances da segunda metade do século XX queriam afastar as formas de arte já convencionadas, principalmente o teatro. Em *How to Make a Happening* [Como Fazer um Acontecimento], manifesto de 1968, Kaprow estabelece uma série de regras, a primeira sendo a seguinte:

Esqueça todas as formas padrões de arte. Não pinte quadros, não faça poesia, não construa arquitetura, não coreografe danças, não escreva peças, não componha música, não faça filmes e, sobretudo, não pense que fará um acontecimento colocando tudo isso junto. Esta ideia é nada mais do que aquilo que óperas sempre fizeram e você vê isso hoje em todo tipo de discoteca com suas luzes piscando e suas projeções de vídeo. A questão é fazer algo novo, algo que nem remotamente lembre a cultura (2009, p. 1, tradução nossa).

O discurso de Kaprow é um bom exemplo (entre tantos outros que poderiam ser dados nos voltando a este período) de uma busca por libertar o público da

cultura. Indo pela via oposta, nos trabalhos de Bernat e Duyvendak o código é incorporado – literalmente, pois está nos corpos dos espectadores. Como no discurso de Guénoun, as etapas anteriores do teatro são integradas às formas agora experimentadas.

Para nos aprofundarmos nesta questão, tomemos como objeto de análise o espetáculo *A Sagração da Primavera* (2011) de Bernat.³⁷

2.6 LUGAR-COMUM: DE COMO SE CHOCAM O ESPAÇO QUE MOSTRA E O ESPAÇO QUE VÊ (A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA DE ROGER BERNAT)

A Sagração da Primavera de Bernat adota como base a famosa obra homônima da alemã Pina Bausch, montada em 1975 com sua companhia de dança-teatro, a Tanztheater Wuppertal. Por sua vez, o trabalho da artista fundamenta-se na música *A Sagração da Primavera* do russo Igor Stravinsky, composição que integra o cânone das artes e que teve estreia em 1913 na cidade de Paris em uma produção na qual tanto enredo, quanto trabalho musical e ainda o coreográfico eram todos extremamente disruptivos e causaram muita polêmica. A partitura versa sobre um rito tribal do sacrifício de uma jovem para pedir aos deuses uma boa colheita e sua cadência rítmica é altamente marcante e singular. Já a coreografia era realizada sem sapatilha de ponta e continha movimentos espasmódicos e pesados bastante incomuns para o balé clássico de até então. Criada pelo também russo Vaslav Nijinsky, é frequentemente referida como o marco do início da dança moderna. Tal conjunto fez de *A Sagração da Primavera* uma forte referência e, ao longo dos anos, artistas diversos fizeram sua própria proposta cênica para a música de Stravinsky, mas a versão de Bausch, criadora da dança-teatro, é provavelmente a mais lembrada entre elas.

Já a obra de Bernat é uma versão de uma versão, uma vez que o espetáculo, literalmente, copia os passos criados pela encenadora alemã. Definitivamente não estamos lidando aqui com uma busca por originalidade, mas se ele toma como base

³⁷ Tomamos como referência o vídeo disponível em: <https://vimeo.com/18744216>. Acesso em: 12 jul, 2022.

um desenho de movimento pronto é somente para inverter as relações. Os espectadores recebem fones de ouvido e podem escolher entre três canais nos quais ouvem instruções para reproduzir a coreografia de Bausch enquanto escutam a música de Stravinsky. Agora, no lugar de bailarinos vívidos e incansáveis, que com toda a sua técnica marcam uma presença reluzente, irradiante, brilhante (*“look at the lamps”*), temos espectadores comuns, tentando captar as instruções que ouvem pela primeira vez e cumpri-las do modo e com o menor intervalo que lhes for possível. Eles variam em gradações de desajeitados, de tímidos e de empolgados, deixando ver as singularidades de seus corpos na composição da cena.

Inversamente à proposta de Kaprow, o público é convidado a fazer o que é conhecido em nossa cultura como dança. Não apenas, mas a reproduzir uma coreografia consagrada. Assim, *A Sagração da Primavera* mimetiza uma cerimônia que se passa em nível fictício enquanto realiza, no plano real, também um ritual de consagração: o dos cânones da arte de Stravinsky e Bausch e, com eles, o do código cultural “dança”. Rito esse já quase tão tradicional quanto aquele tribal ao qual alude, pois quase cem anos separam a estreia da peça do russo e a versão de Bernat e, neste meio-tempo, versões e mais versões do balé foram concebidas, fruto de um encantamento quase obsessivo, justamente, pela originalidade dos trabalhos do músico e do coreógrafo russos. Portanto, a obra de Bernat não busca ser original, mas se volta ao conceito: aproxima-nos de um texto de origens e duplica-o.

A massa coletiva chamada “público” agora é, além de “aquele que vê”, igualmente “aquele que faz”. Os espectadores observam a si mesmos junto a um texto que oscila entre dar instruções e narrar a história. A rigor, a ideia de *mimesis* que aqui se aplica é a que não delimita uma forte diferenciação entre ação como produção de realidade no presente e a ação como realidade referenciada: é o jogo que se expõe. É claro que os gestos executados são, literalmente, imitação (da coreografia de Bausch), porém, isso é já uma manobra conceitual, uma da qual talvez os jogadores se distraiam durante a prática. De qualquer modo, é em geral sem resistência que se deixam manipular pela encenação para, em grupo, concretizar um comentário de nossas estruturas coletivas e sua tendência à repetição do consagrado. E existe um bom motivo para tanto: algo fascinante acontece.

Pois se a dança tradicionalmente encanta pela harmonia do movimento entre os dançantes e deles com a música, qualquer coisa quase mágica surge quando

isso é realizado sem ensaio e muito menos preparação técnica por um grupo espontâneo de participantes. Ainda mais quando as pessoas estão, de uma só vez, dentro e fora. Para além de observar tal acontecimento, elas se pegam realizando-o, compondo a harmonia de um quadro maior que não preveem, e que, ainda assim, são capazes de colaborar para construir. Mesmo que venham eventualmente a conhecer a coreografia e possam antecipar passos, a surpresa se mantém, pois reside menos na dança em si e mais na ordem que adquire aquilo que sempre foi desordenado: esta grande massa sem forma, a plateia.

Não que a subjetividade do espectador agora seja inteiramente integrada, como quando o teatro admitiu aquele espectador privilegiado que é o encenador. O público é aqui somente vítima de uma força maior: a linguagem. O signo duplo observador/fazedor que se expressa nos corpos transforma cada nova ordenação do coletivo em uma aparição de coreografia a surgir em meio ao grupo não preparado, sem prática, o coletivo que deveria ser sem coreografia: de súbito, a linguagem se revela nestes “sem-linguagem” que são os espectadores. As formas mudam. Outra aparece. E outra. E outra. E vamos nos encantando com a evolução da estruturação do ritmo e das imagens – mais ainda do que já acontece em geral na dança. Trata-se do prazer daquilo que se molda naquele instante.

Se é na visualidade que isso se concretiza, o texto falado vem colaborar não apenas instrumentalmente para tanto, mas também na afirmação da potência do rito. Em meio às instruções mais objetivas, como “passo à direita, passo à esquerda”, frases poéticas descrevem os papéis dados de forma a impulsionar um envolvimento afetivo do espectador, como é o caso de “O vento te transporta” e “Nada vai te salvar”. Essas últimas têm importância do ponto de vista de quem faz e de quem vê. O mesmo vale para o texto escrito que compõe o cenário: logo no início do espetáculo, o próprio público é direcionado a escrever nos quadros-negros que formam as paredes do espaço da cena; em uma delas, deve colocar “amanhecer”, na outra “colina”, nas outras duas “bosque”. Pronto: o espaço da narrativa está dado e nele localiza-se fisicamente – por exemplo, em “caminhe para o amanhecer em frente a você” – e emocionalmente – já nos sentimos em um ambiente extracotidiano, talvez até inóspito, quando nos é dito que este campo entre as colinas e um bosque é distante de qualquer parte habitada.

Algumas falas estão mais marcadamente entre lugares, tal como “Estás em uma dança sagrada, já vai acabar”, frase destinada à Aurora, a personagem

sacrificada e que deve dançar até morrer, mas igualmente àquele que a interpreta, incentivando-o a continuar dando seu máximo em um movimento exaustivo. Assim, o texto tem uma relevância prática, uma vez que dessa pessoa depende a consolidação da coreografia, mas tem também uma dimensão poética, sensível, com o potencial de afirmar a grandeza do sacrifício que ela ali realiza, de apontar que sabemos que o espectador/jogador está cansado, mas que admiramos que continue mesmo assim, por nós. De modo que não apenas persuade-se o intérprete de Aurora, mas convence-se a todos os integrantes da altivez deste rito, da nobreza do ato que se realiza neste palco.

Outro recurso de Bernat para descrever alguns movimentos é também interessante de ser observado: ao dizer “Mova seus braços como um moinho” ou “Dança como um peixe fora d’água”, traz imagens que nada dizem respeito à narrativa de *A Sagração da Primavera*. Deste modo, é possível perceber que o fundamental é que a comunicação instantânea aconteça. Se a referência for simples, conhecida, batida, qualquer um será capaz de reproduzir com a rapidez necessária para que se passe ao próximo passo. A prioridade é que a comunicação seja efetiva, o que já estava dado pela escrita em giz nos quadros ao redor e que serve como uma espécie de rosa dos ventos. Destarte, vamos notando o quanto esta massa que reconhecemos como aquela desprovida da prática, aquela que poderia ser simplesmente chamada de “povo”, tem muita prática, muito exercício, de linguagem. O que se revela não é tanto sua habilidade como bailarinos ou mesmo o quanto a coreografia de Pina Bausch faz parte de seu repertório, e sim o que em nós é lugar-comum e que, por esta razão mesma, tem uma força especial: a de nos tornar comuns, um corpo só.

Por um lado, então, é possível compreender a manipulação da encenação para que os espectadores consagrem Bausch, Stravinsky e a história da dança como uma condenação do código que repetimos obsessivamente e que coloca limites em nosso fazer. Por outro, a maneira afetiva com que isso se dá e que permite que nos encantemos com as aparições de ordem onde não esperaríamos que ela surgisse coloca tudo em termos mais ambíguos. A linguagem certamente nos condiciona e nos deixa suscetíveis ao controle; neste sentido, faz de nós seres menos livres. Mas é também o que nos permite estar em grupo, comunicarmo-nos e construirmos juntos e, para além, tornarmo-nos um corpo integrado, exercitarmos a

união. Não prescindimos dos sistemas, das regras. Precisamos delas tanto quanto – e precisamente porque – necessitamos ser coletivos.

Portanto, Bernat mostra simultaneamente dois lados opostos da normatização (da língua, das artes e das pessoas): o da constrição e o da confluência. Ele não advoga por nenhum deles, apenas demonstra, faz acontecer e se revelar. Sua manipulação não é diversa daquela que cria um sentimento de massa, seja para seu controle, seja para sua libertação. Como grupos de manifestantes em passeatas públicas, os espectadores se reconhecem comuns e percebem o que fazem como pelo bem comum.³⁸ Deste modo, tornam-se gradualmente mais envolvidos com sua parte no grupo, talvez porque estejam menos inibidos com a ausência do ator que, eventualmente, requisitava sua participação, talvez porque, pelo contrário, esta ausência os constranja a participar em nome do efetivo desenvolvimento da obra. De qualquer forma, envolvem-se. Sendo assim, aquilo que antes admiravam no ser “iluminado”, que se fazia presente no palco, começa a agir em seus corpos. Mas em uma entrega de outra sorte que não a da liberdade expressa por meio da técnica, e sim uma que, desprovida da (exigência da) habilidade, faz crescer o sentimento de partilha do jogo. Agora, mais ainda do que antes, “[...] diante dos parceiros que se expõem, oferecem seu olhar amistoso, *enquanto esperam a sua vez*” (GUÉNOUN, 2004, p. 149, itálicos do autor). Sua identificação está em doar-se com o grupo, para o grupo, como grupo.

O rompimento que se dá é com a excelência, com o corpo reluzente, com a iluminação que permanecia mesmo na quebra espacial brechtiana, já que essa se fazia justamente pela necessidade do esclarecimento, da clarificação, da reflexão racional e possível ascensão de um sentido unificado. Aqui, apenas se retoma o que já existe de coletivo: códigos linguísticos, imagens de senso comum, uma tradição artística, a inclinação pela ação em grupo. E eles retornam para deixar que se rompa, precisamente, seu compromisso com a luz. O que invade agora é o alegre gozo do jogo. Já no início, os espectadores sorriem e passam a gargalhar logo que começam a correr e se agitar.³⁹ O riso está em si mesmo, no ridículo do que se faz e

³⁸ O que nos faz lembrar que a Primavera Árabe começou em dezembro de 2010, não muito antes da estreia do espetáculo de Bernat ao final de janeiro de 2011, dando ao projeto mais uma possível camada de interpretação dessa sagração de uma primavera.

³⁹ Como é possível ver em outro registro, no qual, sem o áudio da narração, o que ouvimos é a reação do público. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6WSIyWVMW6A>. Acesso em: 12 jul, 2022.

na paixão pela brincadeira que permite, aceita, incentiva o que é rudimentar, grosseiro, pesado.

Chocam-se os opostos ‘ordem’ – a coreografia de Bausch – e o ‘disforme’ – os corpos sem primazia, a massa vulgar de alegres.⁴⁰ Chocam-se, ainda, a ordem e a realização do imprevisto. E mais, o discurso político pela liberdade e aquele da manipulação do grupo. Desta forma, por meio da herança cultural, da união entre o sistema de representação típico do palco (divisão entre ver e observar) e aquele que carrega consigo o espectador (sua linguagem falada e suas referências de senso comum), o público rompe com esta mesma herança cultural. Comete um erro comum – pois que o erro é sempre coletivo – e tão involuntário quanto o ato falho, já que não age por planejamento, já que não se preparou ou ensaiou, mas somente se deixa levar e atravessar por um texto que faz aparecer nele a dança-teatro, que faz a linguagem produzir algo no instante e de maneira surpreendente, que quebra as expectativas na velocidade da luz.⁴¹

Que isso seja feito pela dança é muito significativo e talvez o modo pelo qual a obra de Bernat e o *Finnegans Wake* mais se aproximam. Como dito em nossa introdução, interessava a Joyce a narrativa de Vico sobre uma linguagem primitiva que era livre criação do mundo por meio dos sentidos corporais. Uma das formas pelas quais o livro tenta se aproximar de tal possibilidade é realçar como a sonoridade da palavra atrai outra que talvez não tenha proximidade de significado, compondo uma ideia que a lógica causal não acessaria (e, assim, transformando o senso comum, *common sense*, em senso sonoro, “*sound sense*” (109.15): igualmente comum, igualmente um sentido, mas realizado em conexão com a materialidade do som). O outro meio pela qual isso se manifesta na obra é, como coloca Rabaté (1991b), tornando a própria linguagem algo gestual, caracterizada como ação. Trata-se de uma relação performativa: antes de apenas indicar algo, é ela mesma aquilo que indica, criação de linguagem.

[...] o que permite Joyce reconciliar as concepções linguísticas de Vico com as de Jousse, o jesuíta e linguista de quem as palestras em antropologia do gesto Joyce frequentou assiduamente nos anos 1930; pois Jousse coloca o

⁴⁰ Falamos aqui em “massa” e “povo” também em referência àquilo que corrompe o que é *nobre*, algo mais amplamente desenvolvido na *Nota de Finn ii*, que trata da queda do nome de HCE. Mas lembremos que o texto da peça de Bernat frequentemente busca convencer os jogadores da altivez deste rito, da nobreza do ato que ali se realiza.

⁴¹ “[...] a tensão entre presença e sentido, quando ocorre, surge do nada” (GUMBRECHT, 2010, p. 140).

gesto antes e, só então, a oralidade rítmica. Vico, ao contrário, escreve: “todas as nações começaram a falar pela escrita, pois somos todos originalmente mudos” (RABATÉ, 1991b, p. 123, tradução nossa).

“*In the beginning was the gest he jousstly says*” (468.05) [No começo era o gesto ele diz joussticulando]. Temos então mais uma versão do princípio da linguagem, mais uma forma de escapar de estabelecer origens (já havíamos mencionado anteriormente que Vico poderia ser visto apenas como mais uma referência por onde se começar a entender o *Wake*). A partir dela, podemos observar *A Sagração da Primavera* de duas maneiras. Uma é a de que dançar é algo muito primário de nossas experiências, algo que fazemos desde bebês, antes de adquirirmos a habilidade de falar. É um modo de assimilação do ritmo que não passa pelo idioma, de decodificação da música direta *no* corpo, seja no próprio ou no daquele que se vê. Logo, é uma forma bastante instintiva de nossa compreensão e de ação coletiva, uma linguagem mais ligada às nossas origens – como indivíduos e como pré-história.

O outro é que o suposto ato tão primitivo que é a dança, no trabalho de Bernat, é o meio pelo qual se rompe com a tradição mesmo que um rompimento total seja impossível, pois estamos a dançar esta mesma tradição e, assim, a nos reconectar com ela. Portanto, a obra realiza o movimento duplo de quebra/retomada: perseguindo o que é primário, retorna à tradição (ou vice-versa). Do mesmo modo que o *Wake* busca a Poesia dos gigantes pré-históricos, mas terá de lidar com nossas cargas do passado (com o quanto somos seres de linguagem e isso é irreversível), o ritual em que Bernat coloca o espectador também não é simplesmente instintivo. Trata-se, então, de uma volta às origens, porém em forma de espiral: um trajeto circular em direção ao princípio e que, a cada vez que regressa, não passa pelo mesmo ponto, mas, sim, avança, pois, impulsionado pelos padrões estabelecidos. “*that strange exotic serpentine, since so properly banished from our scripture, [...] seems to uncoil spirally and swell lacertinelazily before our eyes under pressure of the writer's hand*” (121.20-25) [a serpentina exótica estranha, desde que tão propriamente banida de nossa escritura, (...) parece se desenrolar espiralada e dilatar-se lacertinalerdamente diante de nossos olhos sob a pressão da mão do escritor].

Este gesto performativo demonstra que a escolha pela linguagem artística “dança” é qualquer coisa que não aleatória (se no *Wake*, a língua em que um

vocábulo aparece é bastante relevante para o sentido, não é diferente aqui). Deste modo, a *Sagração da Primavera* de Bernat permite que enfatizemos o quanto uma busca pelas origens integra o processo. Pois, mesmo que seja um buraco sem fim, procuramos, sim, o original. Procuramos uma queda das superfícies culturais que permita emergir certo elemento primário do humano. Mesmo que isso, como o nada zen explicado por Gumbrecht, não exista sem um arranjo e que ele seja inerentemente cultural,⁴² mesmo assim, procuramos aquilo que surge em certa forma inesperada tal qual raio no escuro. Daí o trovão de Vico... daí a epifania... Procuramos aquilo que se assemelha ao divino porque não está cercado pelos limites da linguagem como mensagem, mas emerge justamente nela como experiência de interrupção. Não à toa o espetáculo de Bernat se volta a um rito aos deuses. Há alguma coisa de sobre-humano nesta queda que faz recomeçar. “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus”. Nós, os herdeiros da história, pomo-nos atrás das relações mais primárias com a linguagem. “*What picture primitive!*” (405.03) [que imagem primitiva!]

Podemos ver *A Sagração da Primavera* como um ato apaixonado pelas referências que traz: a duplicação é um modo de apropriar-se delas e de incorporá-las no sentido bastante próximo ao que Gumbrecht traz e que foi mencionado em nossa introdução, o de literalmente colocar o trabalho na materialidade da própria carne. Lá, tratando da literatura, o autor menciona algo similar a uma vontade de comer as palavras ou, ainda, a de torná-las concretas na boca por meio da oralidade, da declamação. No trabalho de Bernat, já estamos no campo da dança, da expressão corporal, de modo que a obra é simplesmente transferida para o corpo do espectador e lá se move e se renova.

Mas, para além da dança, com *A Sagração da Primavera* Bernat toca na principal característica das artes cênicas de modo geral: sua coletividade. A peça funciona como um experimento social do qual o encenador já conhece os resultados e quem se espanta com os acontecimentos são os espectadores. Isso confere ao espetáculo o estatuto de repetição do inédito. Mais rápido do que as reflexões políticas em potencial, percebemos algo que retorna (“*returningties*”), ainda que,

⁴² A aproximação de Gumbrecht entre “nada” do zen-budismo e o *Sein* de Heidegger se expressa de modo bastante similar ao que Jung chama de “si-mesmo” (*Self*) e que ele também se volta a esta tradição oriental para ilustrar: “Eu gostaria, sobretudo, de mencionar os koans [pequenas narrativas] do zen-budismo que, justamente por seu caráter *paradoxal*, iluminam, como um repentino jorro de luz, as relações quase impenetráveis entre o eu e o si-mesmo” (JUNG, 2019a, p. 176, grifo nosso).

estranhamente, seja novo, tenha outra apresentação formal (“*life's high carnage of semperidentity by subsisting peasemeal upon variables*”). Trata-se, como no *Finnegans Wake*, de uma revelação da linguagem. Portanto, para o espectador, não apenas a experiência de estar realizando o espetáculo é importante, mas também a de sua visualização. Ele vê os seus, o seu grupo, aqueles que veem, como fazedores e como a própria ação. E vê neles o poder da linguagem, que rapidamente coloca a todos a agir em conjunto, que rapidamente os coloca como grupo não apenas porque vieram todos do mesmo lugar, mas porque sabem todos o que devem fazer e, fazendo-o, reconhecem seu pertencimento. Porque, por meio do código, herdado por todos, quebram o pacto juntos com tudo que herdaram. Invadem um espaço que sabem que não deviam, desobedecem e, agora, a ordem tem outra face, a da vulgaridade, e não mais a da primazia. “*O foenix culprit!*”.

Por conseguinte, restauram a conexão com a peça de Stravinsky e de Nijinsky, definida como o princípio do modernismo na dança e que é, por isso mesmo, tão venerada; restauram a conexão com o trabalho de Pina Bausch, adorada por ter originado a dança-teatro; restauram a conexão com a língua e o que há de mais primário nela, a utilidade da comunicação para a ação em grupo; restauram a conexão com assistir à dança e com produzir dança, este modo de coletividade tão ligado ao começo de nossas vidas. Na obra de Bernat, a cada movimento, brilha algo breve, um pequeno recomeço que, em conjunto com os outros, configura a grande quebra que a obra performa. Assim, pelo rompimento, a inversão do diretor torna todo passo copiado um momento de origem. Não observamos nela o código original, não podemos dizer que a peça elucida qualquer coisa sobre o teatro, ou sobre a obsessão histórica por *A Sagração da Primavera* ou, ainda, sobre comportamentos de massa. O experimento que monta é singular e as respostas obtidas são um elemento já misto, sobreposição de um padrão social amplo e a especificidade dos enunciados do trabalho. Ainda assim, em sua ativação de um desejo do espectador de se tornar fazedor, certa característica se mostra que não é exclusiva do espetáculo: nossa necessidade de entrega a consagrações das estruturas do passado e como isso se dá por meio da quebra, da interrupção da ordem, de uma forma que se deixa invadir.

2.7 ESTAR SEMPRE NO COMEÇO

Dissemos antes que saber se um contexto precisará ser completamente inundado para marcar um grande recomeço, ou se é possível apenas manter certo fluxo contínuo de queda (d'água), depende da resistência colocada ao que se mantém excluído. Podemos afirmar que *A Sagração da Primavera* de Bernat marca um tipo de irrupção mais fluida, que se aproxima do oitavo capítulo do *Finnegans Wake*, cujas quebras estão no mesmo grupo de referências. Como no caso deste trecho wakeano, em que isso pode ser visto como representação da personagem feminina em sua relação de contínua liberação na linguagem, já que ela não acumula a repressão de muitos conteúdos de origens diversas, a peça de Bernat também vem de um trajeto que não aglomerou restrições. Primeiro, porque pratica a inclusão do espectador que já vinha sendo feita de modo gradual na cena. Ainda, propõe-se a realizar mais uma versão entre as tantas da composição de Stravinsky. Por fim, entrecruza poucos textos originais, todos facilmente identificáveis: dois cânones do balé, aspectos da ação em grupo, a relação entre espectadores e atores.

Uma grande inundação demandaria ampla seleção de princípios, eles mesmos imponentes e, portanto, de intensa retenção de formas. O primeiro capítulo do *Wake*, que tomamos como exemplo de um momento mais próximo a tal movimento de enxurrada, foi o último escrito por Joyce e busca compilar alusões da obra como um todo. Sabemos que isso é muita coisa. Basta lembrar que, como mencionamos na introdução, Eco aponta uma das características medievais dos trabalhos do escritor irlandês como sendo seu impulso catalográfico. Neste romance em específico, a tendência a incluir tudo é não somente mais expressiva do que em qualquer outra obra do autor, mas também ganham mais relevância os limites de nossa percepção e como eles nos induzem a determinados critérios de montagem – “*the one and only time when our copyist seems at least to have grasped the beauty of restraint*” (121.26) [a única vez em que nosso copista parece ao menos ter apreendido a beleza da limitação]. Tudo isso influencia no seu modo de leitura, que se compõe do espaço de invasão e o tempo imediato tratados até aqui, mas não se dissocia de outro tempo, o tempo da falta, que, ao contrário, dá-se na continuação, na insistência. Porém, a falta é operada de modo bastante específico, pois,

enquanto avançamos, também retornamos, embora nunca exatamente para o mesmo ponto. Em uma escrita da quebra de promessas, não pode manter-se fiel nem às próprias. Se em *4'33"* e *A Sagração da Primavera* a infração existe em relação à história da arte, no livro de Joyce isso é igualmente verdade, mas soma-se ainda uma grande dose de rompimento interno. É ela que permitirá a invasão grandiosa que realiza, a que se refere à sua totalidade e que a abertura do livro procura representar.

O fato de que já tenhamos falado de espiral na presente sessão do trabalho demonstra como estes tempos se interligam. Sua separação em capítulos diversos serve somente ao exercício de observá-los em obras cênicas com programas tão distintos. Por outro lado, muito do que foi estabelecido nesta parte será revisto. Isto porque é preciso abarcar o outro polo, afirmar o oposto. Permitir o choque, deixar que os conceitos colidam. O universo wakeano não pretende uma progressão linear e, sim, possibilitar que estejamos sempre no começo.

2.8 NOTAS DE FINN

ⁱ O rio e sua associação ao fluxo constante de mudança são relevantes para o *Finnegans Wake* como um todo. A palavra que inicia o livro é somente um prelúdio do tema que será sugerido frequentemente e que vincula estas águas mutantes que passam sempre pelos mesmos lugares à composição da própria obra, igualmente narrativas, referências, estruturas, que se repetem de modo diverso. A imagem traz consigo uma concepção particular de avanço, de construção, que é ainda relacionada à personagem feminina do romance, Anna. A maneira como ela age em sua vida espelha o curso que a humanidade toma (mesmo que sem consciente volição ou até conhecimento): “Ela é o rio circular do tempo, passando por Adão e Eva no começo do livro, carregando em seu fluxo os restos de civilizações mortas e as sementes das colheitas e culturas ainda por vir” (CAMPBELL e ROBINSON, 2005, p. 9, tradução nossa).

Heráclito é certamente útil para compreendermos esta associação entre o tempo e a imagem do rio. No entanto, é Nietzsche (que recomeça a partir das ideias do anterior) que nos ajuda a entender como ela se liga à nossa relação com os

antepassados e as construções coletivas. Em *A Genealogia da Moral*, o filósofo alemão trata da “origem dos nossos preconceitos morais” (2017a, p. 24), que inclui “a origem da consciência pesada” (2017a, p. 133). Ele nos apresenta a história da evolução humana como aquela do aprendizado sobre a crença dos indivíduos uns nos outros. Para sermos confiáveis, tivemos de nos tornar estáveis, vestir a “camisa de força social”: atentarmo-nos às relações de causalidade (ter pensamento linear) com o objetivo de poder prometer e cumprir o assegurado; saber manter a palavra. Um exemplo caro ao filósofo é o do caso de empréstimo de dinheiro, pois demonstra de que lado está o poder: do rico, do nobre, esse que não apenas possui o bem que origina a promessa, como também tem os meios para que, caso o sujeito não se mostre previsível e descumpra o pagamento combinado, seja julgado culpado e punido.

Por outro lado, aqueles dignos de confiança passam seus compromissos a seus descendentes. Esses últimos aprendem que tudo que têm é devido aos sacrifícios de seus antepassados, sofrimento que deve ser honrado por meio da manutenção e obediência aos mesmos pactos – até porque, foram feitos para sua própria proteção dentro da comunidade. Assim, a culpa que os antigos sofreriam se não cumprissem a palavra dada – uma culpa material, uma literal condenação ou punição – é agora também simbólica, uma consciência pesada que cresce continuamente de geração em geração. Quanto mais remotos os pioneiros, maiores parecem seus feitos (são como gigantes, para usar uma imagem wakeana/viquiana). Igualmente, mais gratificantes parecem suas promessas. Tudo o que temos e que foi construído se deve aos pactos que eles fizeram e que, para a nossa própria felicidade, só nos resta honrar. Não fazê-lo seria muito pior, pois além de acreditarmos que seríamos punidos e arruinaríamos nosso destino, estaríamos ainda sendo ingratos. E assim, a cada geração, o peso da tradição aumenta: “*It mought have been due a collupsus of his back promises*” (5.27-8) [Pode ser devido a um colábisos de suas promessas às costas], suspeita a terceira página do *Finnegans Wake* sobre a razão da queda de sua personagem masculina.

Segundo Nietzsche (2017a), o nosso mais antigo antepassado, Adão, coloca a necessidade e a dificuldade de honrar nossas promessas já na origem do ser humano. O filósofo defende que seu papel na cultura judaica é o de nos lembrar o quão indigno somos, o quanto precisamos de Deus. Quando finalmente a sociedade

começou a se sentir cansada diante de tal pequenez, o cristianismo surge como contragolpe: colocando o próprio Deus crucificado, sofrendo por seu amor à humanidade, ele devolve-nos à culpa, que agora é abraçada com o prazer da prova de afeto que significa. Novamente, não queremos ser ingratos...

Mantendo as promessas dos nossos antepassados, poderíamos dizer que repetimos continuamente seu tempo como quem reapresenta um espetáculo teatral. Para Nietzsche, é deste modo que o tempo se torna de uma só vez simultaneidade e sequencialidade: “o tempo antigo que pode existir em todos os tempos ou pode existir novamente” (NIETZSCHE, 2017a, p. 110). Assim, é preciso que entre em cena o esquecimento:

“Criar um animal, que *pode prometer* – será que não é justamente a tarefa paradoxal que a natureza atribuiu a si mesma em relação ao ser humano? Não é esse o verdadeiro problema do ser humano?... O fato de esse problema estar solucionado, até em alto grau, deve parecer mais espantoso para aquele que sabe valorizar a força que atua contrariamente a isso, a do *esquecimento*. O esquecimento não é uma simples *vis inertia* como creem os superficiais, ela é muito mais um fator de inibição, com a atribuição de permitir que só penetre em nossa consciência o que foi por nós vivenciado e experimentado [...]” (NIETZSCHE, 2017a, p. 87, itálicos do autor).

A personagem feminina do livro, associada ao rio, é aquela que não tenta evitar o esquecimento que transforma as estruturas, que nos faz quebrar a palavra dada e deixa os ciclos avançarem com mais fluidez. Afinal, “*The charges are, you will remember, the chances are, you won't*” (254.23-4) [as acargações são, você lembrará, as chances são, não vai].

ii A historicização linguística feita por Vico, bem como por Nietzsche, procura mostrar as circunstâncias em que as palavras surgiram e que já nos são distantes, desconhecidas às vezes. Os vocábulos carregam conceitos que passam por transformações em momentos culturais bastante diversos. Instauram-se em nossa percepção em sua forma mais recente, que nos impõe certa visão e que percebemos como se tivesse um sentido lógico, direto, ignorando que deriva de uma história e que, abstraída de seu contexto original, não faz sentido em nossa experiência.

O *Finnegans Wake* faz-nos atentar novamente às conjunturas. Isso ocorre de duas formas: pela sua construção verbal e pela narrativa. Da primeira, induz-nos a dar sentido aos termos por meio da tessitura específica do trecho em que aparecem e das referências que evocam. Toda alteração do código linguístico para a constituição de seus vocábulos é significativa: da palavra evocada, passando pela língua na qual ela existe, até sua relação com a história contada no trecho ou mesmo com a obra como um todo. Da outra maneira, a obra elabora alegorias da relação entre dar nome a algo e seu processo de instauração de realidade; entre criar vocábulos e gerar conceitos do real que, por sua vez, acabam por levar a modos de agir no mundo.

Talvez o momento em que esse segundo mecanismo seja mais evidente é no relato sobre a “nomeação” de um guarda que acontece durante o segundo capítulo do livro. De partida, o texto destaca que a personagem nunca foi chamada de uma única forma, apresentando-a por dois nomes distintos: “*Now [...] concerning the genesis of Harold or Humphrey Chimpden's occupational agnomen*” (30.01-3, grifo nosso) [Agora, tratando da gênese do agnome ocupacional de Harold ou Humphrey Chimpden]. A seguir, várias versões da origem de seu sobrenome são descartadas e se promete que nos será apresentada “*the best authenticated version*” (30.10) [a melhor versão autenticada] – não a autêntica, mas aquela validada. Este homem é denominado “*the grand old gardener*” (30.13) [o grande velho jardineiro]. Podemos pensar que seja uma referência ao Jardim do Éden, já que ele estava em “*prefall paradise peace*” (30.15) [paz do paraíso pré-queda]. Mas o trecho sugere também que ele estava simplesmente tranquilo e a guardar o jardim real quando, inadvertidamente, o próprio rei fez uma passagem por ali.

Sua Majestade quer saber por que a estrada está tão esburacada, ao que o guarda (agora chamado pelo narrador de Haromphreyld [31.08-9], terceira versão de seu nome) responde que os buracos são resultado de suas tentativas de pegar aqueles malditos “*earwuggers*” (31.11). Na maneira rústica que constrói a sua frase, parece se referir ao inseto *earwig*, uma lacraia pequena, que recebe este nome no inglês por conta da lenda de que penetra ouvidos (*ear* – ouvido; *wig* – peruca ou cabeleira). O rei acha engraçado e faz um trocadilho: o chama de *earwigger*, algo como o lacraieiro, mas também uma expressão informal para a pessoa que ouve conversas à espreita.

Então, nos é apresentada uma informação muito importante do *Finnegans Wake*: a de que, desde seu encontro com o rei, tudo que envolva Haromphrey (quarta versão de seu nome) carrega a sigla *H.C.E.*. Aparentemente, o acrônimo refere-se a Humphrey Chimpden Earwicker, modo como a personagem será chamada mais adiante no capítulo. Portanto, compreende-se que ele ganhou o sobrenome por conta do inseto *earwig*.

A narração explica que ele continuou a ser o velho e bom “*Dook Umphrey*” (32.15) para os amigos. O “duque” aqui sugerido (junto a quinta versão de seu nome) mostra que essa “nomeação” recebida do rei talvez seja menos a instituição literal de um sobrenome do que a concessão de um título nobre. No entanto, afirma o texto, a população em geral deu outro sentido àquela sigla, o apelido de “*Here Comes Everybody*” (32.18-9) [Aqui Vem Todo Mundo]. O que poderia parecer uma qualificação menor, algo como um Zé Ninguém, é explicado pela voz narradora como elevada: “*An imposing everybody he always indeed looked, constantly the same as and equal to himself and magnificently well worthy of any and all such universalisation*” (32.19-21, grifo nosso) [um imponente todo mundo ele parecia mesmo, constantemente o mesmo e igual a si e magnificamente merecedor de qualquer e toda esta universalização]. Reforça-se assim o duplo sentido desta “nomeação real”, responsável por tornar o guarda alguém importante (a ideia de que ele seja também alguém estável provavelmente se conecta à sua qualidade de confiável, aquela mencionada por Nietzsche).

Mas se é depois daquela data/encontro histórico(a) – “*after that historical date*” (32.13) – que ele passou a ser HCE, voltando ao capítulo anterior veremos que a sigla de seu nome aparece repetidas vezes, algumas delas sem que tenhamos a noção de qualquer referência a um homem. Como por exemplo, na frase de abertura da obra, que termina com “*Howth Castle and Environs*” (03.03, grifos nossos), e ainda em 04.26-7; 04.32; 13.05-6; 30.14. Em nenhum destes casos, o acrônimo explicita sua conexão com Humphrey Chimpden Earwicker. Ao final do primeiro capítulo, ele talvez esteja mais diretamente conectado com a personagem aqui apresentada: fala-se em “*the man, Humme the Cheapner, Esc*” (29.18-19, grifos nossos) [o homem, Zumbido o Comum, Escudeiro]. Já se enfatiza ali que ele é “*worthy of the naim*” (29.19) [merecedor de seu nome], dando a entender que se trata de um título elevado, como o imponente todo mundo que vemos no segundo

capítulo. A sigla ainda aparece para definir sua personalidade: “*was humile, commune and ensectuous from his nature*” (29.30, grifos nossos) [era humilde, comum e encestuoso em sua natureza], onde “*ensectuous*” sugere o inseto que gerou seu nome.

Portanto, o acrônimo HCE já estava presente anteriormente e mesmo sua relação com o guarda Earwicker já estava dada, mas passa a ter existência para nós apenas a partir do episódio da nomeação. Dali por diante, reconheceremos a presença desta personagem masculina, seja no avanço da leitura ou na retomada do capítulo anterior. De modo que nomear determina uma percepção do real ao estabelecer conceito e narrativa. Podemos dizer até que nomear constitui o que é o real e, conseqüentemente, acabará por constituir realidades. Reforça essa interpretação que a designação do nome tenha vindo de um rei, já que, como nos lembra Nietzsche, o sentido que damos à palavra “real” tem origem no poder Real de instituir tanto conceitos quanto ações, assim criando aquilo que existe.

O direito dos dominadores de dar nomes vai tão longe que deveríamos permitir-nos definir a própria origem da linguagem como sua expressão de poder: eles dizem ‘isso é aquilo’; eles imprimem um termo a cada uma das coisas e acontecimentos, e com isso logo se apropriam deles (NIETZSCHE, 2017a, p. 43, grifo nosso).

Nietzsche aponta ainda a relação íntima entre a gênese das palavras que estipulam a verdade e a bondade do lado da aristocracia, por sua vez gerando a ideia de sentimentos “nobres”. O termo “real” se transforma “[...] um lugar-comum e um mote da nobreza, e passa integralmente a ter o significado de nobre, diferenciando este último do homem mentiroso, comum [...]” (NIETZSCHE, 2017a, p. 47). De modo que o povo, que está do lado dos “sem-título”, passa a ser associado à corrupção e à maldade.

Não é por acaso, então, que o nome de HCE vem a ser corrompido por um *cad* – um “sujeito mal-educado” ou ainda um “serviçal”, mas de qualquer forma aquilo que se opõe à nobreza. Logo após a apresentação da história do nome de Earwicker, temos um misterioso encontro entre ele e o “sujeitinho”. Não temos certeza do que ali se passa. O guarda subitamente defende sua honra, falando de certas “fabricações”, o que sugere difamação. Em uma típica relação “ovo e galinha”, em que não sabemos quem veio primeiro, seu discurso acaba por gerar entre a

população, justamente, uma enorme quantidade de fofocas que arruínam seu nome. Portanto, em contraste como o rei e sua capacidade de instituir “um” nome e com ele a unidade, a integralidade de um ser (*“constantly the same as and equal to himself”*), o “povão” propaga histórias que corrompem o título. Assim, coloca-se a multiplicação de narrativas do lado do que é popular, coletivo.

Em resumo, no momento em que HCE ascende por meio de uma nomeação, inicia seu declínio provocado pelo atravessamento de narrativas diversas. E talvez seja essa a razão pela qual, antes disso, o guarda estava na paz do paraíso pré-queda. No restante do livro, encontraremos uma proliferação de versões da destruição do nome da personagem, mais uma forma de abordar o mote da infração. É como se todo princípio fosse o princípio do fim. Nem a constituição de realidade resultante do ato de nomear será mantida, nem mesmo a importância (nobreza) que a palavra carrega. Não à toa, o nome desta personagem não cessa de mudar mesmo durante a apresentação de sua “versão mais autenticada”. Essa inconstância parece acompanhar a impermanência do tempo como experiência.

Portanto, em HCE temos uma relação dupla com nomes próprios que se estende para as palavras como um todo (já que elas nomeiam as coisas do mundo, criam conceitos que narram o real). Sua repetição é uma forma de conservar o poder daquele que as criou, sendo fiel à sua realeza, e assim, à sua realidade – o que quer dizer também, à sua versão do que seja o real. Talvez por isso a personagem seja um guarda Real, aquele que tenta proteger a existência do Rei, e se ele era digno de tal papel é por ser *“constantly the same as and equal to himself”*. Por outro lado, o distanciamento da experiência desta criação do conceito é inevitável e o desgaste do uso do nome gera sua inconstância e, conseqüentemente, a instabilidade de sua ideia. Sua corrupção é igualmente criadora, pois multiplica as narrativas. Trata-se da queda como duplicação, origem de algo outro.

De modo que temos cada vez mais versões deste momento. Se não sabemos qual é a autêntica, temos ao menos a mais autenticada, a autorizada por algum poder. O que quer dizer que ainda que a manutenção do original seja impossível, existe a tentativa dela, que é exercida pelo controle de quem quer que seja que possa instituir o real na atualidade. Assim, temos um permanente por em tensão de forças: o da multiplicação de histórias e o da unificação da História. Um é impulso

popular (baixo, serviçal, sem poder) que arruína o nome original, outro institui o real do qual derivam as realidades diversas. O primeiro afirma a singularidade de cada versão, o segundo é impositivo, elege um texto original.

A sigla HCE continuará a aparecer repetidamente no decorrer do livro. E sendo este homem um de muitos nomes, mas de características universais, não é possível decidir se as versões da sua misteriosa transgressão são apenas variantes de sua história, compreendida de outras formas em lugares e tempo diversos, ou se é a própria história da humanidade que se repete na vida de diversos homens unidos por um destino (e pela sigla que os representa), o da queda. Sequer sabemos se não estamos apenas acompanhando as muitas personagens que existem em uma mesma, isto é, se as narrativas fazem alusão à fragmentação do sujeito. A constituição da obra permite que todas essas alternativas sejam verdadeiras, o que não apenas é um modo de relacionar constituição de identidade individual com as formações coletivas, como é também meio de manter HCE sendo duplo: ele é um e é também muitos. Podemos perceber assim que a maneira de estabelecer uma duplicidade não é rejeitando a unidade, mas integrando sua possibilidade, o que quer dizer absorver também as narrativas “reais”, os textos definidos como originais, aqueles que designam “princípio” (palavra cuja etimologia se relaciona a “príncipe”, aquele que detém autoridade).

Da definição de “narrativa”: dissemos no início desta nota que o *Finnegans Wake* faz-nos atentar aos contextos da sua palavra e narrativa; atentemo-nos agora ao fato de que, por vezes, um único vocábulo em determinado trecho da obra evoca todo um episódio contado em outras partes do livro – ou mesmo toda uma referência histórica que não chegará a ser desenvolvida, mas que tem participação ativa no texto. Este talvez este seja seu principal recurso para nos alertar que, em cada fragmento do código, estamos já imbuídos de camadas e camadas de história. Assim, a relação íntima entre conceito, palavra e narrativa demonstra que, quando tratamos deste romance, a definição do termo “narrativa” é a de qualquer possibilidade de tessitura, seja a construção clara de um desenho com início, meio e fim, seja somente uma palavra que sugira uma ou mais histórias. E por “história” teremos ainda de entender, novamente, “narrativa”, pois a obra não nos deixa esquecer que toda história é uma história contada, uma versão – que pode ser mais ou menos autenticada.

iii A imagem wakeana do muro aparece repetidamente. Ele será às vezes o paredão do qual cai Humpty Dumpty, personagem de uma rima infantil que se fragmenta inteiro em sua queda e, por outras, o muramento que circula o Magazine Fort, o forte localizado no dublinense Parque Fênix – e é ambos em “*Have you heard of one Humpty Dumpty / How he fell with a roll and a rumble [...] By the butt of the Magazine Wall [...]?*” (45.01-05) [Você já ouviu sobre um Humpty Dumpty / Como ele caiu rolando com um estrondo (...) lá pelas bundas do Muro do Magazine?]. Em alguns momentos, insinua-se ser a muralha que cerca o Paraíso, do qual, expulsos que fomos, somos capazes somente de ter uma vaga noção, como quem espia por um pequeno buraco nesta barreira – como em “*There was once upon a wall and a hooghoo wall a was and such a wallhole did exist. [...] Armen?*” (69.06-11) [Era uma vez um muro e um muro alto era e tal furonomuro realmente existiu. (...) Armen?], onde “*Armen*” sugere tanto “amém” quanto “Armênia”, terra onde se acredita que ficava o Jardim do Éden.

Mas pode ser também uma parede qualquer que estava em construção quando o pedreiro Finnegan caiu da escada e morreu, episódio tão importante para obra que nos deteremos nele um pouco. O título do livro deriva da balada irlandesa *Finnegan’s Wake* (com apóstrofe) que narra a história de um pedreiro bebum chamado Tim Finnegan. Um dia, bastante alcoolizado, ele cai da escada e morre. Durante seu velório (em inglês, *wake*), tem uísque acidentalmente espirrado em seu cadáver, levando-o a ressuscitar (igualmente, *wake*). Portanto, o título pode ser traduzido tanto como “O Velório de Finnegan” quanto como “O Ressuscitar de Finnegan”. A palavra *wake* é aproximável do português “vigília”, que se entende como a condição de estar desperto, mas também pelo conjunto de pessoas que velam um morto. A balada brinca com esta ambivalência. Porém, o romance vai além e encontra também no nome Finnegan um duplo, pois sua pronúncia sugere um trocadilho multilíngue para “fim de novo” (*fin again*). Assim, retira a apóstrofe que determina o pronome possessivo e acaba por transformar a palavra em plural: vários finais novamente, bem como muitos Finnegans (que morrem e retornam).

A queda e o velório do pedreiro estão sugeridos na página 06 do livro. Ali, insinua-se também Finn MacCool, caçador-guerreiro da mitologia irlandesa: “*Macool,*

Maccool, orra whyi deed ye diie?” (6.13-4) [“MacCool, MacCool, por que cocê morreu?]. Assim, o pedreiro Finnegan e o lendário Finn se associam nesta personagem wakeana. Na mitologia, por vezes Finn MacCool é retratado como um gigante, igualmente aos primeiros homens que habitaram a terra segundo Vico. Portanto, este homem – Finn, Finnegan ou ainda outras variações próximas que seu nome terá – é o grande pai, aquele nosso ancestral a quem, como coloca Nietzsche, sentimos que devemos muito.

Uma das lendas de Finn MacCool diz que ele nunca morreu, mas apenas dorme em uma caverna abaixo da cidade de Dublin e um dia voltará para ajudar a Irlanda. Talvez seja por isso que, logo em seguida ao trecho do velório, locais da capital irlandesa formam trocadilhos com partes do corpo (06.33-35): este homem é grande o bastante para que, deitado abaixo da cidade, seu pé alcance determinada região e sua cabeça a outra oposta. Ou então, simplesmente, a vigília acabou e este cadáver é agora enterrado tornando-se parte do chão. De qualquer modo, ambas as interpretações associam a ideia de final a um retorno, seja porque Finn irá voltar de seu sono abaixo da terra, seja porque Finnegan retorna a ela (“tu és pó e ao pó da terra retornarás!”, Gênesis 3:19). Trata-se de um “fim de novo” (*fin again*).

Finn talvez seja um grande antepassado heroico a quem sentimos que devemos muito e que, como Cristo, está destinado a retornar e nos salvar. Ou ainda, apenas mais um herói, que permanecerá no passado. Desse último modo, ele cede lugar a HCE, cuja vida dá continuidade a dele por meio da herança cultural. O próprio capítulo terminará com um pedido para que Finn não se levante e permaneça morto. “*Repose you now! Finn no more!*” (28-33) [Repouse agora! Finn não mais!].

Agora voltemos ao muro. No momento em que a queda do pedreiro Finnegan é sugerida, conseguimos perceber que se faz referência ao excesso de construção. O trecho nos lembra que ele tonteia e se sente cheio enquanto uma parede estava em ereção. “*But so sore did abe ite ivvy's holired abbles [...] wan warning Phill fillt tippling full. (There was a wall of course in erection)*” (5.29-06.09) [Mas tão consumido quanto Abraão comeu as abelas maçãs de Ivy (...) uma manhã Fausto ficou enfaustiado. (Havia um muro é evidente em ereção)]. Pouco antes da personagem cair, uma longa descrição de barulhos urbanos, característicos do movimento de grandes cidades, interrompe as especulações sobre o que teria

levado ao acidente (5.31-6.7). É este caos da vida na metrópole que culmina em Finnegan sentindo-se farto, precisando dar um basta. Portanto, os ruídos parecem apontar nossa edificação como sociedade. Trata-se da saturação do contínuo desenvolvimento e crescimento de civilizações, no sentido territorial, mas também cultural. Tamanha elevação gera o declínio deste indivíduo como conhecido. Ele tomba.

Talvez não seja coincidência que Jung (2019a) apresente os deslizamentos de linguagem por meio da imagem de um muro que divide a consciência e o inconsciente. Ele teria sido edificado no decorrer da evolução da mente humana e foi o que permitiu a natureza dirigida dos conteúdos conscientes, excluindo do outro lado tudo que é incompatível com o foco determinado, com o pensamento objetivo, com a linearidade. Para Jung, a qualidade que permitiu a vida civilizada é a de fazer com que permaneçam inconscientes as memórias antigas, os traços funcionais herdados e as fantasias em fase liminar e que ainda não adquiriram intensidade. Toda a construção de raciocínio é dependente desta habilidade adquirida do processo de canalização que, para desenvolver estabilidade, baseia-se sempre no que já é conhecido. Mesmo quando uma lógica nova poderia enriquecer o pensamento, ela fica retida no inconsciente (“*There was a wall of course in erection*”), tendo para nós a aparência de irracionalidade. Trata-se de um ônus do curso evolutivo da humanidade. A vantagem – e até necessidade – é poder responder às exigências da vida em nossa sociedade com a racionalidade, excluindo todo um conteúdo do outro lado.

A este processo de segregação, Jung dá o nome de unilateralidade. Sua contribuição para nossa análise do texto wakeano se relaciona com o que o autor chama de compensação: toda energia empregada para direcionar o conteúdo consciente cria, com força igual, uma contraposição no inconsciente.

A contraposição é inócua, enquanto não contiver um valor energético maior. Mas se a tensão dos opostos aumenta, em consequência de uma unilateralidade demasiado grande, a tendência oposta irrompe na consciência, e isto quase sempre precisamente no momento em que é mais importante manter a direção consciente. Assim um orador comete um deslizamento de linguagem precisamente quando maior é seu empenho em não dizer alguma estupidez. Este momento é crítico porque apresenta o mais alto grau de tensão energética que pode facilmente explodir, quando o consciente já está carregado, e liberar o conteúdo inconsciente (JUNG, 2019a, p.15-6, grifo nosso).

Assim, no esforço para se afastar de certo conteúdo, uma força de contraposição cresce a ponto de ultrapassar ou romper o muro divisório dos dois polos da mente. Não é à toa que Finn, nosso grande antepassado heroico, mistura-se a Finnegan, um construtor que se exaure de tanto erigir um muro e cai da escada (essa que sugere ascensão): trata-se da necessidade de deixar passar aquilo que vinha sendo excluído pelas lógicas edificadas pela sociedade. Ainda, não é por acaso que no momento da queda ambos são associados a Adão e Eva, cuja mordida na maçã é insinuada no mesmo trecho (“*abe ite ivvy’s holired abbles*”): o muro a ser rompido tem fruto nas origens de nossa consciência, na expulsão do paraíso. A própria barulheira do meio urbano pode aludir ao estrondo que é característico da voz divina e que nos fez falar, ou seja, desenvolver linguagem, código e, portanto, linearidade (“Isso é Deus. [...] Um grito na rua”, diz Stephen em *Ulysses* [2012, p. 138]). Campbell (2004) assinala que, se para Freud o inconsciente esconde ou disfarça assuntos que são tabus, para Jung ele tem uma função positiva, a de compensar forças e criar um equilíbrio, de modo que, ao invés de velar, ele está tentando revelar algo e assim corrigir a atitude consciente.

Isso pode ser visto como complementar à ideia de Bruno da equivalência dos opostos, já que é o movimento em uma direção que faz surgir outro contrário. Talvez possamos afirmar que o que o filósofo aponta na existência como um todo, Jung localiza na mente humana: os opostos são dois aspectos de um mesmo elemento. Para o *Finnegans Wake*, tal proposição interessa em termos de linguagem. Que uma palavra demanda seu oposto vemos em exemplos como “*chaosmos*” (118.21), que une *chaos* [caos] e *cosmos* [cosmos – do grego, ordem]; “*phoenish*” (04.17), que une *finish* [fim] e *Phoenix* [Fênix – que indica um recomeço]; “*anthisishis*” (177.33) que une *and this is his* [e este é ele] com *antitheses* [antíteses – seu oposto]. Mas mesmo quando não é o exato contrário do vocábulo que se mostra, o contexto da narrativa deixa ver uma referência mítica sobrepondo-se a uma histórica, uma imagem cotidiana chocando-se com uma alusão a uma obra artística, uma ideia objetiva encontrando-se com uma expressão poética. De modo que na obra tudo busca sair da unilateralidade.

O que a imagem do muro nos traz de especial é a noção de que para haver irrupção é preciso uma grande quantidade de energia empregada em único sentido. No *Wake*, tal tipo de direcionamento será representado pela figura masculina, HCE

(ou qualquer uma de suas versões, como Finnegan). A figura feminina, ALP (Anna Livia Plurabelle), é aquela que pratica um trânsito facilitado entre os dois lados, gerando assim uma duplicidade praticada sem a violência explosiva do ato falho. Podemos compará-la ao que Jung (2019a, p. 14) chama de “pessoas dotadas de qualidades criativas”, que tem a vantagem da “permeabilidade do muro divisório entre a consciência e o inconsciente”. Mas, frequentemente, ela será menos um indivíduo e mais um símbolo. O próprio livro é descrito como feminino múltiplas vezes: ele se associa ao rio, que por sua vez se liga a ela. Assim, mais que uma questão de gênero, temos aqui uma representação bastante junguiana, a arquetípica – “*The law of the junger!*” (268.32) [A lei da junguarota]. Portanto, a feminilidade do *Finnegans Wake* faz referência àquela parte de nós que se dá por intuição, por afeto, por livre trânsito entre conteúdos inconscientes e os da consciência. Do lado masculino, Jung coloca a lógica, a razão, o raciocínio. Assim, não à toa a personagem masculina da obra é aquela que eleva, ascende, constrói, mas também que subitamente cai. A feminina está sempre a cair, mas aquela queda contínua das águas. “*But O felicitous culpability, sweet bad cess to you for an archetypt!*” (263.28-30) [Mas Oh feliz culpabilidade, doce maldição em você para um arquétipo].

iv Observemos um pouco mais atentamente como o texto wakeano altera sua fluidez da concatenação de uma narrativa.

O oitavo capítulo, que ficou conhecido pela crítica wakeana como *Anna Livia Plurabelle*, é uma parte do livro lembrada por ser leve e fluida, na qual há uma conversa trivial que ocorre basicamente em inglês. Percebemos rápido que ela se dá entre duas mulheres que fofocam sobre a patroa Anna Livia enquanto lavam as roupas da família da chefe à beira do rio. Ela terá sua vida contada da infância, quando era uma menina assanhada, ao obscuro casamento que mantém, no qual arranja mocinhas para se deitar com o próprio marido. Ele, por sua vez, não fica de fora do quadro de supostas perversões. “*He’s an awful old reppe. Look at the shirt of him! Look at the dirt of it! He has all my water black on me. I know by heart the places he likes to saale, duddurty devil! Scorching my hand [...] to make his private linen public.*” (196.10-5) [Ele é um carinha horrível. Olha a camisa dele como é

imunda, a água fica toda preta. Eu já sei de cor onde que ele suja, o maldito imundo. Esfolando a minha mão pra deixar público o seu linho íntimo].

A expressão “lavar roupa suja” é usada no inglês no mesmo sentido da língua portuguesa. Aqui, as duas lavadeiras, responsáveis por limpar a sujeira da intimidade dos patrões, também lavam as roupas alheias em público no sentido figurado: fofocam. Assim é que se expressa no plano narrativo o duplo sentido que, no nível do vocábulo e da frase, ocorre por meio do trocadilho e da palavra-valise. A textualidade se determina por alguns duplos que se mantêm estáveis. Se olharmos para o exagero e a maldade com que as lavadeiras falam do chefe, talvez possamos pensar em sua sordidez, fazendo com que a ação de lavar seja também, de alguma maneira, a de sujar – logo, as lavadeiras são ainda algo como “sujadeiras”. Todo o cenário é também formado por relações de pares: duas mulheres, divididas entre as duas margens do rio, falam de um casal (pois embora seu foco maior seja a mulher, não conseguem evitar tratar de ambos).

O rio, além de determinar o espaço como público, evoca a fluidez e continuidade com que estes duplos agem. “*Never stop! Continuarration!*” (205.14) – [Não para! Continuarração!], suplica a lavadeira curiosa à colega fofoqueira. A fala que deságua na outra é impressa pela ausência de travessões no diálogo, de modo que, como jatos ou ondulações da água corrente fluvial, existe um atravessamento constante, formando um mesmo fluxo [este aspecto sobre o trecho em questão já foi muito tratado pela crítica wakeana; para saber mais, indicamos *Para Ler Finnegans Wake de James Joyce* (2009) da pesquisadora e tradutora brasileira Dirce Waltrick Amarante, que contém uma análise e tradução completa deste capítulo].

A noção de curso incessante é importante para o que queremos aqui enfatizar sobre *Anna Livia Plurabelle*: sua relação com a rapidez do sentido. De pronto, alguns nomes de rios podem ser encontrados pelo capítulo: “*As El Negro winced when he wonced in La Plate*” (Rio Negro e Rio da Prata) (198.13-4); “*in that mormon’s thames*” (Tâmisa [*Thames*]) (199.01); “*damazon cheeks*” (Amazonas) (199.13); “*found the Nihil*” (Nilo) (202.19). Outros tipos de referências fluviais são facilmente perceptíveis, como “*Reeve Gootch was right and Reeve Drughad was sinisterous!*” (197.01) [Reeve Gootch era direito e Reeve Drogat era sinistro], que brinca com a divisão da cidade de Paris, na qual o Sena distingue a parte da cidade que fica a sua esquerda, Rive Gauche, e a outra à direita, Rive Droite. Assim, na

frase, a esquerda do rio era direita e a direita era esquerda (sugere-se aqui o italiano *sinistra*), ou então o oficial da justiça bom (*reeve good*) era direito e o oficial da justiça drogado (no italiano *drogato*, ou então no inglês *drug head*, cabeça de droga) era sinistro. Ainda podemos lembrar que o formato triangular dos versos no início do texto sugere a foz de um rio, chamada de delta por evocar a forma da letra grega maiúscula que leva este nome (Δ).

Jogos como este, presentes em todo o capítulo, ganham uma nova camada de entendimento quando nós, não irlandeses, descobrimos (talvez por meio de qualquer um dos tantos guias de leitura que nos auxiliam a lidar com a complexidade do *Finnegans Wake*) que o nome da personagem Anna Livia evoca “Anna Liffey”, nome pelo qual o rio que atravessa Dublin era chamado pelos antigos (anglicanização de *Abhainn na Life*, de forma que *Anna* seria o equivalente a “rio” em irlandês). Não é diferente se constatamos (talvez igualmente com o auxílio da crítica) que o capítulo tem cerca de 800 nomes de rios escondidos em quase todas as suas frases. Estas informações ajustam o foco de modo a notarmos outra camada de sentidos do trecho, a da associação entre o objeto do assunto e o próprio cenário em que o diálogo se passa. Porém, não se trata de uma significação nova, mas apenas de um reforço dentro de um jogo que funciona mesmo sem este conhecimento. Anna Livia se deixa perceber tanto uma mulher quanto um rio, por exemplo, quando se descreve seu embelezamento, dizendo-se que seus cabelos caem em descarga e são lavados com lama, chamando-se seus pés de seus solos e suas curvas de suas ilhas (206.29-35). Igualmente, as lavadeiras repetidamente se expressam ambigualmente quanto à narração da história e o fluxo das águas: “*Tongue your time now. [...] Flow now.*” (206.25-8) [Língua seu tempo agora. (...) Flua agora.] São sentidos duplos que se fazem rapidamente, sem que investiguemos muito.

O desenho da cena é também facilmente apreensível. No começo do capítulo, já compreendemos que as lavadeiras estão cada uma em uma margem, pois o delta fluvial é tão estreito que elas batem suas cabeças quando se curvam – “*don't butt me — hike! — when you bend*” (196.8) [não me bata – sai – quando se curva]. Ao final, já mal conseguem se ouvir – “*Can't hear with the waters of*” (215.31) [Não consigo ouvir com as águas do], sugerindo que estão rio abaixo, em margens afastadas, bem como que o fluxo das águas e do texto já está mais avançado. A

relação entre a literalidade e literariedade é estreita: as duas lavadeiras-contadoras constroem este rio-texto-patroa alargando-o a cada causo adicionado.

Assim, este capítulo formado por vários duplos, é ainda um só fluxo, contínuo como um rio. Os pares se relacionam de modo a facilitar que continuemos a seguir e se o texto se amplia é porque, como água corrente, avança. Esta é uma noção espacial importante, que contrasta com episódios do *Finnegans Wake* em que é preciso extrair sentidos com muito trabalho. Neles, a expansão não ocorre de maneira fluida, mas pela escavação de um mesmo espaço textual.

Um desses momentos é o primeiro capítulo da obra. Ela inicia tão espesso que é complexo encontrar possíveis lógicas (talvez como forma de nos mostrar que lidar com origens é sempre mais difícil). Algumas conexões começam a surgir quando saltamos palavras e realizamos aproximações de vocábulos um pouco mais distantes. É como se, em meio a uma pilha de escombros, fragmentos de uma mesma peça quebrada se mostrassem partes que se ligam. As imagens do texto novamente sugerem este processo de leitura, pois lidam com a ideia de construção em excesso. Na segunda página do livro, por exemplo, somos apresentados ao pedreiro Finnegan. O segundo parágrafo inicia-se com “*Bygmester Finnegan [...] freemen's mauerer*” (04.18-9), que evoca o dinamarquês *bygmester*, “construtor”, o alemão *maurer*, “pedreiro”, e o inglês *freemason*, “pedreiro livre” (nome dado aos membros da maçonaria). Pulando algumas palavras, podemos selecionar “*hod, cement and edifices*” (04.26-7), “*piled bildung*” (04.27), “*erigenating*” (04.36), “*waalworth of a skyerscape*” (04.35-6), “*celescalating*” (05.01), e reconhecer este homem de tijolo, cimento e edifícios sempre empilhando e construindo erigindo/originando valiosas paredes de arranha-céus/muros que escalam rumo ao céu.

Reparemos que estamos selecionando palavras ou curtas frases de lugares mais ou menos distantes. Não há continuidade. Saltando para o final da terceira página (05.28-06.07), temos uma ambientação sonora de confusão urbana, em seguida da qual ficamos sabendo que, um dia, durante a construção, sentindo-se muito tonto, este construtor cai da escada e morre: “*His howd feeled heavy, his hoddit did shake. (There was a wall of course in erection) Dimb! He stottered from the latter. Damb! he was dud*” (06.08-10) [Sentiu sua cabeça pesada, seu carregador de tijolos balançou. (Havia um muro, é claro, em ereção) Dimb! Ele caiu da escada.

Damb! Estava morto]. Agora somos capazes de retornar e perceber que a queda do pedreiro Finnegan, bem como o muro que aqui foi mencionado, tinha sido sugerida já na primeira página: “*The great fall of the offwall [...] of Finnegan*” (03.18-9) [A grande queda do muro (...) de Finnegan]. Avançando novamente à sexta página, logo após insinuar-se que ele caiu da escada, indica-se que estamos em meio ao seu velório: “*at Fillagain's (...) wake*” (06.14-5).

Assim, conseguimos extrair destas quatro primeiras páginas alguma coisa possível de ser aproximada de uma narrativa: um construtor que cai e morre. Associando esse pedreiro, cujo instrumento pesa demais, à mencionada ambientação sonora, podemos supor que a queda tenha relação com a sensação de construção em demasia do meio urbano. O fastio é mencionado logo antes do tombo: “*wan warning Phill filt tipping full*” (06.07-08) [certa manhã Fausto ficou enfaustiado drenais]. Como no oitavo capítulo, no qual a imagem do fluxo do rio espelha a fluidez da leitura, talvez aqui a narrativa represente nosso processo pelo texto. Agora ele é excesso de construção que impede que avancemos com facilidade – ou até que simplesmente avancemos, já que é preciso retornar para encontrar certas conexões. Talvez, como Finnegan, sintamos que tudo que já foi erigido gera barulho demais. Ainda, que nossa parte como leitores ativos – que é a de construir nosso texto em meio a este caos – faz com que os tijolos pesem.

Outra semelhança com *Anna Livia Plurabelle* é a associação de uma personagem com um ambiente natural. Se ela era o rio, Finnegan parece ser território, variando entre o ambiente urbano ou a terra como elemento orgânico. Na primeira página, seu corpo se mistura ao terreno: “*Finnegan, erse solid man, that the humptyhillhead of humself promptly sends [...] to the west in quest of his tumptytumtoes*” (03.19-21) [Finnegan, homem sólido da terra, cuja cabeça curva em monte prontamente envia ao oeste uma busca por seus dedos dos pés]. Avançando à quarta página, sugere-se que ele se estende por várias regiões de Dublin, entre as quais partes do corpo (cabeça, pés, olhos) são evocadas (06.33-5). Mais adiante, veremos que ele novamente é descrito como paisagem que mistura terreno e seu corpo humano. “*His clay feet, swarded in verdigrass, stick up starck [...] by the mund of the [...] wall*” (07.30-2) [Seus pés de barro, cobertos de grama ou pasto verde, projetam-se em monte próximo ao muro]. Uma vez que foi mencionado seu velório, uma possibilidade é de que essas imagens sejam geradas pelo enterro deste

homem, de modo que seu cadáver se funde com a paisagem simplesmente porque é colocado na terra. Mas ao insinuar que seu corpo se estende por todo o terreno da cidade, tem-se também a possibilidade de uma associação mais poética com a paisagem, menos literal.

Há, portanto, um paralelo com o capítulo *Anna Livia Plurabelle*: uma personagem de quem se fala associa-se ao próprio ambiente da cena. Mas não nos esqueçamos dos saltos necessários para estabelecer estas conexões. Quando tomamos parágrafo a parágrafo, não teremos a clareza do que se passa, outros nomes e cenários se atravessam como sugestões. Diferente do oitavo capítulo, é preciso escavar para que construamos associações que nos dão espaços e ações. E mais, mesmo que queiramos ignorar certas referências e extrair de cada trecho apenas uma peça narrativa – como fizemos aqui com a morte de Finnegan – o que observaremos é que não há continuidade óbvia. No lugar da emenda de uma história na outra, própria ao oitavo capítulo, deparamo-nos com diferentes cenários entre os quais não encontramos conexão direta com a história do pedreiro.

Logo após sua morte, por exemplo, adentraremos a um museu que se insinua também como ambiente de guerra e, ainda, de sexo (talvez um bordel). É provável que algumas conexões com a possível narrativa do pedreiro permaneçam, mas menos óbvias. Basta notarmos que o nome do museu é “*Wallinstone national museum*” (08.01-2) que, entre outros, sugere Museu Nacional do Muro de Pedra (*wall in stone*) e, portanto, ainda estamos tratando de alguma forma do muro construído. Também, que a simples alusão a um combate indica forças opostas e a iminência da queda. Podemos dizer que, ao menos neste início do primeiro capítulo, permanecem aparecendo o muro, a terra (como território e como elemento orgânico), uma personagem que cai (seja literalmente, como Finnegan na escada, seja metaforicamente, como aquele que perde a guerra narrada no momento do museu). São associações que se mostrarão relevantes ao longo da obra.

Como essas, as alusões se multiplicam ao longo do começo do livro e formam uma rede cheia de pontos em que se encontram as diversas linhas. Diferente de *Anna Livia Plurabelle* – em que os diferentes vocábulos duplos variam somente entre nomes de rios, conexões entre o rio e partes do corpo de ALP e insinuações sexuais sobre a vida privada do casal – aqui elas terão origens mais diversas e alternadas, por vezes tornando difícil o trabalho de localizá-las. Por tal

razão, um dos temas presentes talvez se faça mais importante: se dissemos anteriormente que o capítulo se mostra como uma pilha de escombros na qual devemos escavar fragmentos, é porque a imagem da terra frequentemente vira um monte ou montanha, simbolizando acúmulo de materiais. Assim, é justamente quando se “empilha coisa demais”, que menos temos uma relação definida de cenário, ação, personagem. Talvez seja por isso que a terra, símbolo da materialidade, do que é concreto, palpável, esteja tão presente neste capítulo que é também sobre a morte, o fim/recomeço que nos liga à decomposição do corpo ou mesmo à fantasmagoria. No início da obra, as coisas se decompõem como um cadáver na terra. Ou se dissolvem como espectro no ar.

^v O *Finnegans Wake* busca nos mostrar que sua verdadeira duplicidade vai além de ser “um mais um” – que é ainda outra forma da unidade, uma vez que ambos os números são ativos. Para ser radicalmente duplo, é preciso que o livro seja “um e zero”, ação e passividade. É possível dizer ainda masculino e feminino, pois em uma obra que agencia tantas mitologias e pensamentos filosóficos transformando-os sempre em narrativa, a ideia da oposição entre o que se impõe e o que é vazio encontra paralelo também nas figuras centrais de HCE e ALP. Como demonstra Rabaté, tal polaridade serve apenas – como tudo na obra – a ser desconstruída: “O próximo passo é, portanto, separar seus pares; liberar as duplas de opostos” (RABATÉ, 1991b, p. 157, tradução nossa), o que ocorrerá pelas imagens do hermafrodita, do mitológico sexo único, e mesmo pela relativização da complementariedade masculina e feminina que se expressa nas homo e bissexualidade.

Mas o casal dá origem a duplicações mais relevantes na obra: HCE se subdivide em dois filhos homens que, entre outros nomes, recebem os de Shem e Shaun. Eles representariam dois aspectos que no pai estariam unidos: “*Three in one, one in three. Shem and Shaun and the shame that sunders em*” (526.13-14) [Três em um, um em três. Shem e Shaun e o veshame que os separa]. Em um campo de referência da ciência, o primeiro é frequentemente associado ao tempo (que passa) e o segundo ao espaço (que é estável). Em um nível mítico, um é árvore (força de vida, mudança) e o outro é pedra (fundação, estruturação): “*You*

know bigtree are all against gravestone” (146.34) [Você sabe que a grandeárvore é totalmente contra à pedratumba]. No cotidiano, um é o redator da carta e outro carteiro – “*Letter, carried of Shaun, son of Hek, written of Shem, brother of Shaun*” (420. 17-18) [Carta, carregada por Shaun, filho de Hek, escrita por Shem, irmão de Shaun] – ou ainda, um é poeta (um segregado da convivência social de escrita refinada e disruptiva) e outro político (pregador para as massas, aquele que convence pelo discurso oral e, mesmo, que domina o outro). São ainda Caim e Abel, o duplo masculino que está no princípio da humanidade. E assim as oposições seguem em variadas versões. Todas elas são formas de se entender no mundo externo algo que também pode ser visto como disputas da nossa subjetividade. Trata-se, acima de tudo, de narrar as oposições, as forças, as batalhas que acontecem de modo indiferenciado em nível pessoal e coletivo, pois a multiplicidade do sujeito é, como nos esclarece Nietzsche, tal qual uma “estrutura social de impulsos e afetos” (NIETZSCHE, 2015, p. 29).

O filósofo nos ajuda a compreender como existe em nós uma frequente disputa interna, a da parte que comanda e a parte que deve obedecer ou resistir. É isso que ele define como vontade. Para ele, ao contrário do que nos acostumamos a pensar, ela não é unívoca, mas embate de forças da qual só vemos o efeito, o resultado, a parte que venceu: “[...] temos o costume de ignorar essa dualidade e nos enganar a respeito de sua existência através do sintético conceito do ‘eu’ (NIETZSCHE, 2015, p. 36, grifo nosso). Assim, tomamos a ação, a aparência, como se aquele efeito fosse o desejo em si e acreditamos que o regozijo que sentimos ao realizar algo desejado derive da manifestação do livre-arbítrio de uma vontade única, ignorando que, em realidade, a alegria vem também do “triunfo sobre obstáculos”, do “deleite daquele que comanda”, pois “nosso corpo não passa de uma estrutura social composta de muitas almas” (NIETZSCHE, 2015, p. 37).

A partir disso, podemos perceber que a imagem de uma oposição entre o masculino e feminino é importante porque nos dá outra dimensão da polaridade. Se, por exemplo, tempo e espaço são dois aspectos de um mesmo (o masculino), é porque são formas de entendermos a existência, a presença, ou seja, aquilo que exerce força. O feminino, portanto, está do lado do vazio: fora do embate.

Assim, entre as tantas associações de imagens que o *Finnegans Wake* traça para as figuras que estabelece, HCE também é o número um (unidade), ALP

também é o número zero (nada). “*this upright one, with that noughty besighed him zeroine*” (261.23-4) [este certo elevado um, com sua vadia zeroína ao seu lado], diz-nos o décimo capítulo, que imita a forma de um artigo científico e, desse modo, torna-se o momento adequado para explorar uma relação numérica. Nesse, o vazio associado ao feminino logo se fará o próprio vazio da vagina. O zero se torna um círculo que é desenhado junto a outro formando uma interseção de conjuntos (293). A figura tipicamente matemática é sugerida como uma representação das nádegas de ALP curvada, deixando o meio – o vazio – delimitar sua vagina de modo negativo, sem que ela em si tenha de ser desenhada.

Além de vermos o desenho em si, somos ensinados como se faz: “*to find a locus for an alp get a howlth on her bayrings as a prisme O and for a second O unbox your compasses*” (287.9-11) [para encontrar um local para uma alp retire um buraco de seus anéis de baía como um prismeiro O e para um segundo O desencaixe seu compasso]. E se *box*, caixa, é gíria para o órgão sexual, aqui o desenho de dois zeros apenas deixa “desencaixar” (“*unbox*”) suas circunferências (“*compasses*”), como se o vazio só emergisse dos limites que o definem. O mesmo acontece com o vazio wakeano, muito bem estruturado por todas as estruturas que constrói.

ALP também representa uma constituição daquilo que não se pode discernir claramente. Ela é o conjunto de esguichos da água corrente do rio ou mesmo a negritude da noite. Como HCE e seus filhos – essas representações de polos que naquele estão unidos –, a personagem feminina também se divide em duas, mas nela não aparecem os opostos e, sim, a semelhança. Sua própria vulva figura a rachadura de sua alma, a divisão ao meio de duas partes iguais:

the living spit of dead waters [...] discinct and isoplural in its (your sow to the double) sixous parts [...] midden wedge of the stream's your muddy old triangular delta [...] plain for you now, appia lippia pluvaville [...] the no niggard spot of her safety vulve (297.19-27, grifos nossos) [O cuspe vivo das águas mortas, distintas e isoplurais, em suas (sua alma ao dobro) partes seixuais, rachadura média do lamacento delta triangular de seu fluxo, plano para você agora, appia lippia pluvaville, o não negro lugar de sua vulva de segurança].

A ideia de algo iso(nômico) e plural aponta para Isobel, a filha do casal e representação de ALP quando dividida. Entre vários nomes, ela terá também os de Issy e Isabel, mas sempre deixa lembrar o prefixo *iso* que aponta igualdade. Ela é a

pluralidade do mesmo, a multiplicidade de iguais. Por vezes, mostra-se dupla por manter uma relação com o espelho, com outra versão de si. Por outras, duplica-se tanto que se torna suas 28 amigas (que, com ela, somam um grupo de 29), todas variações suas – apontando, suspeitamos, os estágios da lua, que é compreendida como símbolo da feminilidade e da mutação constante em diversas culturas. Se Shem e Shaun simbolizam dois polos de algo, ela é uma infinidade de possibilidades de associação entre aquilo que se assemelha, que se aproxima. Mas, por isso mesmo, é também a infinidade de variações que existe entre o que se pode aproximar, podendo, de par em par, chegar a ser o conjunto de tudo que há.

Enquanto Issy é já uma variedade de formas, ALP aparece menos como uma soma delas do que como “*the constant of fluxion*” (297.29) [a constante do fluxo], algo muito mais geral e eterno, uma “*eternal geomater*” (296.33-297.1) [eternidade geométrica]. Seu aspecto feminino e materno a define como aquela base de tudo, a origem que, no final das contas, é nula: “*The logos of somewome to that base anything [...] comes to nullum in the endth*” (298.19-21) [O logos de um ventre com basicamente tudo (...) chega a nulo no fim]. Assim, se a filha indica a semelhança que se multiplica, a mãe sugere a semelhança que se anula. É por isso também que suas partes sexuais demonstram sua alma em dobro (“*in its (your sow to the double) sixous parts*”). Trata-se dos dois círculos que compõem as suas nádegas e delimitam sua vagina, ou seja, duas vezes o zero, um nada duplicado. Eles podem ser submetidos ao processo que na geometria se chama “sobreposição” e que consiste em colocar uma figura sobre a outra para mostrar que coincidem: “*I’m glad you dimentioned it! [...] And a superpobosition! Quoint a quincidence!*” (299.05-8) [que bom que você dimensionou! E uma soberbposição! Qual quincidência!].

Por que então é importante que esta nulidade seja dupla? Que possamos perceber uma sobreposição de figuras semelhantes em sua nulidade? “*whereat samething is rivisible by nighttim, may be involted into the zeroic couplet*” (284.09-10) [o que quer que mesmo seja rivisível a noite, deve estar envoltado no par zeroico]. Acreditamos que seja para que ela não se confunda com o negativo, uma mera oposição de potência ao positivo, aquele que imprime seu poder por violência e que ganha a batalha. Positivo e negativo são aspectos da linguagem, opostos de um mesmo que podem ser vistos como construção e destruição, a ação da soma e a da retirada. São ambos característicos do que é possibilidade: aquela afirmada e

aquela negada. São, portanto, polos masculinos, exatamente aqueles que se chocam e produzem o lampejo. Já o feminino está fora do combate masculino. O feminino é neutro. É algo outro. É escuro.

“*You must proach near mear for at is dark*” (297.14-5) [Você deve se atracar perto de mim pois é escuro], diz a voz narradora ao iniciar a apresentação da vagina de ALP. Esta escuridão absoluta, esta falta de delimitação, isto é o feminino, “*all abscissan for limitsing*” (298.26) [toda ausência para limitação]. O masculino, segundo compreendemos, reside na oposição de energias cujo choque provoca o raio. Seus polos estão sempre a reivindicar a luz, a clarear e dar forma. “*you must [...] in undivided reawlity draw the line somewhawre*” (292.32) [deve-se (...) na realidade não dividida, desenhar a linha em algum lugar], diz o texto ainda sobre o caminho rumo à escuridão vazia do útero da mãe. Assim, a linguagem divide, delimita, e com isso cria polos para fazer sentido da escuridão; é relâmpago a separar o horizonte em dois, a iluminar tudo e a desaparecer.

O feminino é o que permanece não revelado, não apreendido, não dominado. Mesmo quando se duplica resulta em dois zeros. Ou em Issy e suas versões de si mesma, que se confundem a ponto de não sabermos se a personagem é apenas uma, se são duas, ou 29. No plano das referências míticas, ALP é o rio da vida ou ainda a grande mãe do mundo. De ambas as formas, ela representa de onde vem tudo, de onde nasce a existência. Então, podemos suspeitar que ela seja a própria origem sobre a qual nos indagamos, aquela que nos leva a querer falar para sermos capazes de definir, aquela que nos faz criar tantos princípios, textos que são igualmente “origem”, mas do modo masculino, o da determinação. Ela seria o *ponto zero* da humanidade ou da existência. Se assim for, o mais misterioso é que tal origem feminina não estaria apenas no início, mas conservar-se-ia em tudo. A neutralidade deste “zero” assume características que não são passíveis de serem colocadas no dimensionamento da linguagem: “*in the power of empthood be either greater Than or less thaN the unitate*” (298.12-3) [no poder de seu vazio pode ser tanto maior Que quanto menor quE a unidade]. Furta-se a estar na pequenez do muito possível ou na grandiosidade do impossível e, ainda assim, afirma-se nos dois.

O feminino como ALP fala-nos de algo tão geral quanto o eterno. É por esta razão que ela será o rio da vida, um passar de tal maneira constante que é como se não passasse – e é assim também que será uma representação do próprio *Finnegans Wake* como experiência: uma mutabilidade de tal grau que permanece obscuro. Já o feminino como Issy é a multiplicidade, “*the infinisissimalis of her facets becoming manier and manier*” (298.30-1) [o infinitesimal de suas facetas tornando-se mais e máisculas]. Pela quantidade de formas em que se apresenta, ela é frequentemente associada à confusão. Logo, enquanto o elemento natural da mãe é o rio, a filha é a nuvem.

Nesta sua imagem, ela nos informa aquilo que ainda irá chover (e lembremos que trovões só acontecem quando chove), aquilo que será rio no futuro, a menina que se tornará mulher; mas também nos avisa do que é nebuloso, confuso, do sentido que se dissipa. Se o filho Shaun incorpora o espaço, que está no campo do visível, o nevoeiro é aquilo que confunde a paisagem: “*you spoof of visibility in a freakfog*” (48.01) [você engana de visibilidade em um nevoeiro]. Se o filho Shem representa o tempo, a forma na qual se expressa som, ela é o ar espesso que difunde as ondas sonoras, deixam-nas menos claras: “*a poisoning volume of cloud barrage indeed*” (48.05) [certamente um volume barulhento de barragem de nuvens]. De modo que se insinua a densidade de barreira linguística. “*Sdense! Corpo di barragio!*” (48.01) [Tá denso! Corpo di barragio].

Outra representação de Issy é a de cores do arco-íris, multiplicidade na qual também se expressa a confusão, associando-se às manchas coloridas que se vê ao olhar diretamente para o sol ou ao ser atingido na cabeça: “*I can't say if it's the weight you strike me to the quick or that red mass I was looking at but at the present momentum, potencial as I am, I'm seeing rayingbogeys rings round me*” (304.05-9) [não sei se é o peso com o qual você me bateu tão rápido ou a massa vermelha para a qual eu estava olhando mas no momentum presente, potencial como eu sou, estou vendo círculos de raio-íris em volta de mim]. Não à toa, um dos meninos tem tanta dificuldade em adivinhar a cor de Issy (ou talvez a cor da sua calcinha, não fica claro ao certo) em um jogo entre crianças no nono capítulo da obra. Ela é enigma posto às forças masculinas. E ela quer que essas potências ajam em sua busca, por essa razão fica triste de não ser vista por ele: “*She's promised he'd eye her*” (225.32) [ela foi prometida que ele a olharia]. E, mesmo que ele pense em fugir por

conta de sua frustração, ela quer acompanhá-lo: “*If he’s at anywhere she’s therefor to join him*” (226.08) [se ele está em qualquer lugar, ela está lá para juntar-se a ele]. Não há escape para a linguagem, ela continuará a ser seguida por este mistério, por este feminino que está “*glooming so gleaming*” (226.4) [obscurecendo tão brilhante].

Portanto, nuvem, arco-íris e brilho que ofusca: Issy é aquilo que deixa complexa cada expressão. Não porque quer chegar à verdade (própria da linguagem linear), mas porque em sua multiplicidade escapa de uma forma (a unidade) e se expressa em todas.

Tal obscuridade pode ser compreendida ainda como o próprio inconsciente. Se o masculino é a razão, o logos que constrói a linguagem pelo que afirma e pelo que nega, talvez o feminino do qual ele nasce seja aquela parte da nossa mente que Jung chama de primitiva, anterior ao desenvolvimento da consciência (e por isso, de onde viemos). O arquétipo feminino, por sinal, abriga a compreensão de instinto e, com isso, de tudo o que se conecta ao obscuro e mesmo ao numinoso (JUNG, 2019b). Por outro lado, está associado também à matéria (no inglês, *matter*), pois viemos todos da escuridão vazia do útero da mãe (do latim, *mater*). É assim que ele assume implicações mais intrincadas, podendo ser compreendido desde como o que há de mais imaterial em nós até a própria materialidade do real. Talvez, inclusive, como a conexão entre ambos. Talvez eles formem um duplo zero que intersecciona o mais interno e o mais externo. Jung, ao apontar a semelhança entre não sermos capazes de compreender onde estão os limites do inconsciente e não conseguirmos chegar à menor partícula que compõe a matéria, especula sobre uma idêntica natureza de ambos:

[...] há não só a possibilidade, mas até mesmo uma certa probabilidade de que a matéria e a psique sejam dois aspectos diferentes de uma só e mesma coisa. [...] Nossos conhecimentos atuais, porém, não nos permitem senão comparar a relação entre o mundo psíquico e o mundo material a dois cones cujos vértices se tocam e não se tocam em um ponto sem extensão, o verdadeiro ponto-zero (JUNG, 2019a, p. 165, grifo nosso).

Ou ainda, para além de uma teoria sobre a composição da mente e da matéria, talvez tenhamos nesta sobreposição numérica uma referência à percepção do instante, colocando a conexão entre mente e matéria (os dois zeros) em termos de atenção ao presente. “*whom we shall often meet below who introduces herself*

upon us at some precise hour which we shall again agree to call absolute zero" (164.08-10) [a quem encontraremos frequentemente abaixo, ela que se apresenta a nós a uma hora precisa que convenhamos novamente chamar de zero absoluto]. Talvez, até, trata-se daquela percepção mais radical deste momento, a que vem pela irrupção do súbito. "*suddenly (how like a woman!)*" (454.20) [subitamente (que coisa de mulher!)].

3. O ESCURO: TEMPO DA FALTA E ESPAÇOS TRANSITIVOS

3.1 IMPRINCIPIANTE: DE COMO O CICLO SE CONFUNDE COM O COMEÇO

“*Vah! Suvarn Sur! Scatter brand to the reneweller of the sky, thou who agnittest! Dah! Arcthuris comeing! Be! Verb umpricipiant through the trancitive spaces!*” (594.01-03) [Vá! Suvarn Sur! Avoado inflama para o renovigador do céu, vós que agnacende! Dá! Arcthuro vem! Seja! Verbo imprincipiante através dos espaços transetivos!].

Este curto trecho que introduz a segunda página do capítulo final do *Finnegans Wake* nos fala de algo que será tratado no restante da obra: a ascensão do Sol prestes a se dar. O tom grandioso do fragmento cultiva uma ambivalência entre ser orientação do luminar nascente e devoção ao próprio. Da primeira forma, as palavras têm como finalidade tornar algo material, criar uma realidade, conceber. “*Be!*”. Da segunda, apenas afirmam o poder solar de impor sua grande luz sobre nossa cabeças e de, com ela, aclarar-nos. “*thou who agnittest!*”. Em ambas, elas enunciam um recomeço, uma renovação. “*reneweller*”. Em vez do princípio, como Eva e Adão na abertura do livro, expressam a ciclicidade que se faz tão evidente no percurso solar, a repetição daquilo que não tem início. “*Verb umpricipiant*”. É por esta razão que, no lugar do mito judaico-cristão da origem de tudo, o pequeno pedaço de texto comprime complexas referências hinduístas. Campbell as resume bem:

“Vah” é aqui uma palavra de comando endereçada ao Mundo que está para se tornar carne no novo ciclo. *Vah* é sânscrito e significa “flua, experiencie, aceite em casamento, transporte em uma carruagem, lidere”. “Suvarn Sur” é um título do mundo tornado manifesto. *Suvarna* é uma palavra em sânscrito que significa “dourado, de bela cor”. *Sur* é novamente sânscrito e significa “sol, deus, sábio”. “Agnittest” é a palavra “acende” [*ignites!*] modificada pelo sânscrito *agni*, que significa “fogo”, e é o nome da energia divina que queima todas as coisas e se manifesta especialmente na flama sacrificial intermediária entre o homem e o divino (CAMPBELL, 2005, p. 339, tradução nossa).

Que a narrativa cíclica ocupe a conclusão do *Wake* é um modo deste acentuar o próprio caráter de pura recorrência. Seu desfecho está prestes a chegar, mas isso não quer dizer que está por vir algo que não já não tenha se passado. É que a frase que encerra o romance, uma sem nenhum ponto final, permite perfeitamente que compreendamos que continua na palavra que o abre, cuja letra minúscula indica continuidade de sentença: é plausível que “*A way a lone a last a loved a long the*” (628.15-16) [a fundo a largada a legada a liada a lastrada no] se complete por “*riverrun*” (03.01) [riocorrente]. Por este ponto de vista, esse romance, tão obcecado por términos que carrega a palavra “fim” já no título, não finda. Devemos dar uma nova volta em sua espiral de incessantes atos de gerar e acabar. Igualmente, o percurso não tem lugar de partida, não há uma nascente neste rio (lembramos: se no inglês este é o correr do rio, *river run*, sugerindo um fluxo que só avança, no italiano é *riverrano*, “retornarão”, e no francês *reverrons*, “veremos novamente”). O trabalho se afirma, desde sempre, um recomeço. É pura mudança sem origem nem final.

Tanto o judaísmo quanto o hinduísmo abordam o movimento por meio de alguma ideia de duplo, mas de modos bem diversos. O primeiro trata de um mundo que começa no casal pecador e de como tudo se ramifica, de par em par, produzindo a todos. O outro traz a repetição infinita da existência, a reduplicação contínua de um mesmo, o eterno renascer que constitui o universo. Vimos antes que, em razão de se estabelecer como princípio, o passado que abre o *Finnegans Wake*, o do Paraíso, confunde-se com qualquer período que venha depois dele. Agora, ao nos aproximarmos da ideia oposta, a de ciclo, podemos observar que o resultado é idêntico: uma vez que tudo retorna, qualquer momento pode ser tido como reprodução de outro. Aquilo que não tem começo ou destino é equivalente ao que se define exatamente por possuí-los. Logo, não será possível determinar se as obstinadas reincidências do texto wakeano advêm da fundação ou da ausência de uma narrativa original. É um exemplo perfeito da igualdade dos opostos postulada por Bruno e, seguindo sua lógica, talvez possamos até mesmo afirmar que elas são dois lados da mesma coisa.⁴³

⁴³ Atentemo-nos ainda ao fato de que, na citação observada, mais uma vez o arco se faz presente: “*Arcthuris*” talvez remeta novamente ao arco-íris e sua renovação dos laços, apontando assim algo de cíclico, mas também pode indicar o grego *Arché*, que designa o princípio de todas as coisas, sugerindo o sentido de origem.

Portanto, o começo é apenas um ponto qualquer eleito entre momentos semelhantes. Um que poderia facilmente ser trocado, o que faz dele algo um tanto aleatório, arbitrário. E se retomarmos a ideia de que, no *Finnegans Wake*, os fins são sempre novos princípios, notaremos a verdadeira potência da noção do ressurgimento de um mesmo: aquilo que enxergamos como inícios e términos são momentos de irrupções e não necessariamente precisam ser distinguidos desta maneira. É pura “riocorrência”. Talvez isso se conecte à percepção do crítico wakeano Clive Hart (1962) de que o livro de Joyce é muito mais uma obra da reconstituição do que da quebra. Além da forma cíclica, que nos mantém em recomeço, sua defesa se refere a acreditar que o romance opera por meio da recombinação de materiais de origens diversas e não tanto do rompimento destes. Resta-nos a pergunta sobre como seria possível aqui definir a diferença...

De qualquer forma, pensar em ciclo e em reconstituição, em vez de começo e final, leva-nos a observar os acontecimentos em seu conjunto, no lugar da pontualidade daquilo que sobrevém de súbito. Ou seja, da perspectiva da aparição, daquilo que emerge e some, passamos ao processo mais geral que isto produz, o da travessia pelo *Wake*, de unir suas partes. Então, se até aqui apreciamos a constituição da palavra wakeana e como ela produz narrativas, agora podemos nos dedicar a analisar a importância da repetição neste livro de excessos, um em que tantas coisas acontecem e, ainda assim, em que estamos sempre a nos deparar com as mesmas estruturas. O que notaremos é que tal ordenação instaura uma falta irremovível, pois ainda que o tempo seja sem princípio, não deixamos de necessitar da origem. Tudo em nós a requisita. É em função dela que nos movemos.

3.2 DEIXAR MORRER: DO QUE AINDA É PRECISO CONTRADIZER

A primeira coisa a ser dita sobre percorrer o trabalho é que mesmo sua definição é relativa. Atravessar linearmente o *Finnegans Wake* de ponta a ponta ou reler repetidamente até adquirir um grande conhecimento de suas possíveis conexões, ou mesmo ler apenas trechos esparsos, podem ser, todas, alternativas válidas. Não há aonde se chegar, não há objetivo final. Ainda, a análise extensiva

pode levar tanto à eleição de apenas uma de suas (para repetir a definição de Eco) “possibilidades mutuamente excludentes” de enquadramento, quanto à dissolução delas umas nas outras.⁴⁴ De modo que a jornada, inevitavelmente, falha. Não há como dominá-la, deve-se apenas submeter-se a ela.

Há algo da ideia de destino aqui, daquilo que só se pode aceitar. Mas neste trajeto forçosamente inconcluso há também muita liberdade. Eco coloca bem:

Exceto em pequenos momentos líricos de transparência, como no episódio de Anna Livia e na sessão final, pode-se concordar com Harry Levin que, uma vez que o autor não pode pressupor que alguém saberá traduzir suas alusões ultravioletas, o leitor está consequentemente liberado de tal responsabilidade e pode começar a degustar os prazeres que a obra lhe oferece, os fragmentos que são compreensíveis de acordo com um encanto pessoal. Em resumo, o leitor encontra seu próprio jogo individual dentro do quadro do Grande Jogo (ECO, 1982, p. 82, tradução nossa).

Aliás, se como já vimos, o prazer é parte integrante da leitura wakeana, podemos arriscar dizer que o sofrimento é seu oposto interdependente. Gozar das pequenas quebras, dos trocadilhos que caem como um raio, caminha lado a lado da árdua tarefa de ler um texto difícil, do esforço bastante ativo que necessita o avanço do trajeto. Assim, se é fato que há muita diversão no *Finnegans Wake*,⁴⁵ é igualmente verdade que ler o último romance de Joyce se parece com um castigo – mais um motivo para que seja adequada sua comparação com um purgatório posta por Beckett (1972). A alegria wakeana da infração se contradiz a todo momento.

Mas a principal razão para a definição do amigo de Joyce é mesmo a falta de culminação, de um sentido definido que permita a consumação da leitura. “*from next to nothing*” (04.36-05.01) [do devir ao nada]: partir do caos para navegar rumo a coisa nenhuma, nunca houve jornada mais ingrata. Talvez bastante semelhante à vida e, talvez, seja justo isso o que o *Wake* esteja nos dizendo. Pois se o livro abre com a correnteza do rio, símbolo do fluxo da existência, termina com o desaguar deste no mar, diluindo-se na imensidão: “*till the near sight of the mere size of him, the moyles and moyles of it, moananoaning, makes me seasilt saltsick and I rush, my only, into your arms*” (628.02-04) [até que a mira vista da maré vasta dele, suas milhas e molhas, murmurando, faz-me só náu sea em sal e salto, meu único, para seus braços]. Ou ao menos esta é uma das formas de seu final, já que é duplo e,

⁴⁴ O que, como dissemos antes, é, para Rabaté, o principal modo em que a obra falha.

⁴⁵ “*Lot’s of fun at Finnegan’s Wake*” [muita diversão na vigília de Finnegan] é verso do refrão da canção da qual o livro retira seu título.

como dito, pode também aludir ao recomeço do ciclo na palavra *riverrun*. De qualquer modo, é sem causa alguma: sem origem e, por conseguinte, sem fim, o quer dizer que não conclui, mas também que não tem finalidade.

Acabemos por aqui ou retomemos a obra do início, o destino é o mesmo: morrer no mar, dispersarmo-nos na vastidão da existência. Podemos acabar a qualquer momento; devemos acabar em algum momento. Pois que este é um livro sobre fins e aceitar a finitude das coisas, deixá-las morrer, bem como admitir seu eterno repetir, os recomeços diversos que constituem os ciclos de tudo que há, é permitir a “falta de fim” das coisas, a falta de objetivo, deixar que elas se acabem em vez de querer para elas a imortalidade do sentido.

O tempo estranho de ininterrupta repetição cíclica do *Finnegans Wake* se torna ainda mais alheio se compreendermos seu caráter regressivo. Ele é retorno, revisão, caminha para trás, rumo às origens. É a História que queremos visitar, o coletivo que funda nossa individualidade, esta que se mostra em cada referência identificada, em cada trocadilho que se ilumina, em cada parte daquilo que, em meio à vastidão, pertence a cada um de nós. Uma vez que os tantos lugares-comuns da obra não serão comuns a todos, é a nós mesmos que reconhecemos no imenso sincretismo que caracteriza o texto wakeano. Neste livro sem sentido, sem cume, sem objetivo, emerge uma finalidade possível, a exploração de si mesmo, o desvelar das próprias singularidades. Com base neste pensamento, Conley (2017) nos lembra que os leitores do romance não apenas não estão indo para o mesmo lugar, como também não estão vindo dali. Podemos dizer que ambos os pontos se confundem, que a nossa origem é um fim. É a partir desta perspectiva que o “retorno” pode fazer referência não apenas à repetição de eventos, mas ao próprio processo de leitura: voltar-se a si.⁴⁶ Aqui, estamos a fazer uma inversão: se vínhamos tratando sobre romper com o passado, sobre a infração como quebra do que é fundador, agora sinalizamos uma busca pelas origens, um reatar. Este, igualmente, resultará no seu oposto, pois assim como as falhas nos religam à lei, conhecer-se vira facilmente recriar-se.

A investigação do que é anterior é capaz de nos fazer deparar com uma versão cujo nível de novidade é difícil determinar, mas que certamente não se pode provar como original. Aquilo que observamos como remoto pode ter muito de uma

⁴⁶ Deste ponto de vista, o trajeto do *Finnegans Wake* é, como o de *Ulysses*, um grande regresso, incerto e perigoso, ao próprio lugar; uma volta para casa.

concepção presente. Isto ocorre como o fizemos antes, ao ver os erros bíblicos que dão origem à humanidade nos erros genéticos que dão origem à mesma humanidade. Ali, indagamo-nos o quanto a produção da nova teoria é reprodução da antiga, mas também o quanto nossa visão cristã não nos faz ver erros em tudo. Igualmente, não conseguimos rastrear o processo da percepção a ponto de atingir o que nos funda. É bem provável que o que identifiquemos como raízes seja já fruto. É dessa maneira que, paradoxalmente, procurar a si, sua própria origem, torna-se o mesmo que gerar a si, que dar origem a si. Portanto, o regresso wakeano é ainda um avanço. E leva a mais multiplicação das formas. “*generations, more generations and still more generations*” (107.35) [gerações, mais gerações e ainda mais gerações].

Então, quebrando nossa promessa anterior, a de romper com nossos ancestrais, reataremos com nossos ancestrais: regressaremos ao que nos constitui, à coletividade que habita em cada um, pois tentando restaurar o princípio é que o transformaremos. E cada um de nós só poderá descobrir na caminhada qual será seu destino. De modo que se é de lugares-comuns que se fazem as irrupções, é ainda o particular e a indeterminação que definem a experiência mais geral do *Finnegans Wake*. O erro que o origina é, de modo amplo, o da errância individual.

Pronto, além da reprodução ramificada, contradizemos a alegria, a quebra e o lugar-comum. É importante que nada seja dito sobre o último romance de Joyce sem que possa ser invertido, pois seus diversos enquadramentos são concebidos para admitir simultaneamente os polos diversos. Assim, a origem com a qual reataremos mantém seu caráter duplo que já vínhamos abordando: ela é tanto o princípio, enquanto narrativas herdadas, quanto aquela escuridão, aquilo que se revela em tudo, mas escapa sempre. Se a imensidão do mar, em todas as suas possibilidades de direções, confunde-se com um grande nada, o todo que nos funda é o conjunto de textos múltiplos que se somam, retificam-se e contrapõem-se, mas também a admissão da falta de fim definido que isso constitui, de um poder saber quando se chegou lá, o que, frequentemente, leva-nos a avançar.

3.3 REPRECINPÍCIO: DE COMO O WAKE SE CONFUNDE COM O PALCO E COM O MUNDO INTEIRO

Talvez pudéssemos descrever o teatro como a arte que menos se parece com a literatura. Ele é coletivo, dá-se no tempo e no espaço e, como a própria vida, apenas avança. Não podemos progredir ou retornar nos eventos, apenas acompanhar a ordem em que esses nos são dados. Ainda que não se monte ações habituais ao cotidiano, o simples fato de termos o desenvolvimento temporal de algo que existe espacialmente se assemelha ao que ocorre na experiência mais comum de nossa percepção – “comum” porque trivial, mas também porque se trata de uma experimentação sensorial bastante partilhada.

Já a literatura, mais voltada ao código, terá um andamento bastante relativo ao indivíduo, que não apenas avança em seu ritmo, mas pode retornar, reler, saltar. Isso porque ela chega a nós como algo acabado, pronto, ao contrário da cena, que terá de ser produzida diante de nossos olhos. Contudo, como nos sugere Gumbrecht e o mencionamos em nossa introdução, mesmo a materialidade de suas palavras parecem carecer de ser mais materiais, de ter volume, de ocupar espaço, motivo pelo qual os apaixonados por seus sentidos buscam diversas práticas para expandi-la, como as anotações e as performances orais (nas quais ocorre uma aproximação com a teatralidade, que tem a capacidade de incorporar tanto o texto como os recursos das demais linguagens artísticas).

Quem sabe essas diferenças sejam parte dos motivos pelos quais o *Finnegans Wake* é tão obcecado pelo teatro. Como coloca James S. Atherton (1960), as referências wakeanas às artes cênicas são abundantes e podem aparecer de diversas formas, desde a utilização de termos típicos da prática até a citação de espaços teatrais, nomes de atores ou de peças. Mas, certamente, o principal interesse do romance pela performance é por seu tradicional caráter de acontecimento em repetição. A breve explicação do crítico sobre o assunto vai direto ao ponto:

Uma das imagens preferidas de Joyce para o mundo, ou para o *Wake*, é o palco – embora a famosa citação nunca seja feita.⁴⁷ Talvez fosse óbvia demais para Joyce. Dado momento ele descreve o elenco do *Wake* como “*the whole stock company of the house*” (510.17) [toda a companhia residente do teatro], o que se encaixa perfeitamente com suas teorias, já que uma *stock company* era um grupo de atores apresentando uma programação diferente toda noite, cada um sendo especialista em algum tipo de papel. Todos os heróis, heroínas, *heavy fathers* e assim por diante eram apresentados pelos mesmos atores e eram – na teoria de Joyce sobre a história – simplesmente os mesmos personagens sob novos nomes. Mesmo quando os atores humanos morrem, o espetáculo deve continuar, “*like the newcasters in their old plyable*” (388.7) [como apresentadores de novas em seus velhos programas] novos elencos assumem as velhas peças, cada um interpretando o papel legado a ele por “*the producer (Mr John Baptist Vickar)*” [o produtor (Sr João Batista Vicário)]⁴⁸ (255.27) na peça que “*the compositor of the farce of dustiny*” (162.2) [o com pó setor da farsa do destino] roteirizou (ATHERTON, 1960, p.149, tradução nossa).

Portanto, o teatro é uma metáfora para o *Finnegans Wake* e mesmo para a história da humanidade. Serve à evocação da teoria viquiana sobre um mundo que não cessa de reproduzir as mesmas estruturas com atores diversos: as pessoas morrem e com isso algo muda, já o projeto permanece. Este está em sua “*enliveneth performance of problem passion play of the millentury, runing strong since the creation*” (32.31-33) [enéviva apresentação de peça paixão problema do seculênio, seguindo firme desde a criação]. O hábito teatral de exibir um mesmo espetáculo “*Every evening at lighting up o'clock sharp and until further notice in Feenichts Playhouse*” (219.01-02) [Toda noite ao acender das luzes em ponto e até fecunda ordem no Teatro Fênoix] traduz muito bem a vida em repetição, um estranho incessante passar ainda que seja eterno reprisar. “*Life [...] is a wake*” (07.05-07) [a vida é vigília].

No entanto, observemos outra razão muito importante pela qual o teatro serve tão bem a Joyce como alegoria: ele é costumeiramente noturno – “*Every evening [...] in Feenichts Playhouse*”. Como vimos, a escuridão evoca o que ocorre ao nosso redor sem que tenhamos clareza, o que acontece conosco sem que estejamos conscientes. “*It darkles, (tinct, tint) all this our funnaminal world. [...] We are circumveiled by obscuritads*” (244.12-15) [Escurece, (tintatin) todo este nosso mundo fundanimal. (...) Estamos cercovelados por obscuridades]. Mas outro aspecto relevante dela é que não pertence à lógica do que é “solar”, pois que o sol se repete diariamente de forma virtualmente idêntica. No ambiente wakeano, todavia, estamos

⁴⁷ O autor se refere à fala “o mundo é um palco”, pertencente à peça *As You Like It* de Shakespeare e bastante familiar às culturas de língua inglesa.

⁴⁸ Referência a Giambattista Vico.

sob os domínios da lua, do que vem como novo, cresce, torna-se repleto e se deixa minguar.

O ciclo lunar tem características e tempo semelhantes à fertilidade feminina e, por essa razão, a noite e o inconsciente são associados à mulher nas mais diversas culturas.⁴⁹ O dia é masculino, seus atributos são a razão, a claridade, a objetividade e a produtividade constante. Como a produção diária de esperma de um homem, o sol tem uma capacidade criativa estável, linear, regular. É assim que se ele cai ao fim da jornada é apenas por exaustão e para levantar-se igualmente inteiro na manhã seguinte. “*Rest in peace! But to return*” (295.15) [Descanse em paz! Mas para retornar]. Logo, representa bem a permanência: todos sabem que não há nada de novo nele ou sob ele. “*no thing making newthing wealthshowever for a silly old Sol, healthybedder and latewiser*” (253.05-09) [coisa alguma fazendo coisa nova que showja para um velho Sol tolo, madrugueiro tardajudado”. Já a Lua é vista como inconstante, associa-se ao efêmero, à impermanência. A cada anoitecer, está em um estágio diferente de uma sucessão de fases que inclui o recolhimento, que aceita o retrair. A mudança é sua repetição, de modo que o acabar serve a deixar transformar e que o escuro que a envolve traz a conotação de tudo que é cíclico.

O teatro como retratado por Atherton até parece buscar a linearidade solar: tudo deve se manter o mesmo. Mas Joyce nos lembra que ele se dá no tempo lunar e feminino, “*rather naightly all the duskceded airs and shylyit beaconings from shehind hims back.*” (222.35-36) [tão noturno todos os ares obscudescidos e sutiluz dalua transfocando por delatrás devolta dele]. Desta forma, o autor enfatiza o eterno fazer e refazer do que nunca está feito e que, ao contrário, precisa ser sempre reconstruído. “*The same renew*” (226.17) [O mesmo renovamente]. Diferente da literatura, a cena precisa ser produzida sempre outra vez porque está no ambiente que acolhe o findar-se, a escuridão. Ela pode tentar ser objetiva, ter um sentido definido, caminhar rumo a uma construção, mas a verdade é que não vai a lugar algum, não constrói nada, acaba no mar e deve recomeçar na noite seguinte. Assim sendo, assemelha-se aos mitos em que o Sol, ainda que contra sua vontade, mergulha diariamente nas trevas e ali deve lutar para se fazer renascer.^{vi} Eles mostram a instabilidade do escuro como perigosa e oposta à sua natureza, mas

⁴⁹ A junguiana Barbara Black Koltuv (2020) trata desta associação, mas lembrando que o ciclo lunar também existe no homem por intermédio de seu lado contrassexual. “Essa natureza lunar é uma certa característica do tempo e da experiência que consiste em mudança, processo e transformação que é rítmica e periódica, mais cíclica que linear (KOLTUV, 2020, p. 11).

como algo que deve ser enfrentado e integrado à sua experiência para que o restauro se efetive, para que a energia seja renovada e se volte a buscar a permanência (que, obviamente, é fadada à falha; ele certamente cairá ao fim do dia).

“to be wound up for an afterenactment by a Magnificent Transformation Scene showing the Radium Wedding of Neid and Moorning and the Dawn of Peace, Pure, Perfect and Perpetual, Waking the Weary of the World” (222.14-20) [para encerrar-se numa pós-encenação de uma Cena de Transformação Magnífica apresentando o Casamento Radioso da Noite e Manhã e o Amanhecer da Paz, do Puro, do Perfeito e do Perpétuo, Reavivando os Cansados do Mundo].

O eterno refazer teatral pode ser visto tanto como angustiante quanto como libertador. Isto vale também para a experiência humana. Ela aparece como penosa, por exemplo, na análise de Norris (1976), que associa a repetição wakeana menos a uma alusão histórica do que psicológica, equivalente ao reviver obsessivo de um trauma. Para a autora, o reaparecimento desta dor sempre em versões diversas se justificaria pela falta de clareza do “trauma original”, o que sugere que esse foi, ele mesmo, “experienciado como ficção ou mito no momento de sua ocorrência” (NORRIS, 1976, p. 26, tradução nossa). Trata-se de uma espécie de “pecado original” que estaríamos repetindo em variadas formas sem que tenhamos acesso a uma verdadeira, ou seja, aquela realmente original, simplesmente porque ele não é um fato em nossa vida, mas uma estrutura mítica sendo reproduzida em nosso inconsciente, um equivalente coletivo de uma neurose individual. A estudiosa defende que o *Wake* é fundado sobre o mito de Édipo, personagem que se volta à descoberta das próprias origens, que busca a si mesmo. Nele, a ausência do ponto de partida gera o desconhecimento de si que leva à busca incessante pelo tal conflito velado. Este é o pesadelo que estaríamos revivendo continuamente e que o *Wake* enforma.

Mas a repetição também pode ser a alegria da liberdade se pensarmos que a vida – como o *Wake* e o teatro –, desprovida de projeto, de objetivos a cumprir, serve para se viver e dela devemos desfrutar. Ela seria como o prazer na sexualidade feminina, que não encontra outro sentido que não si mesmo (enquanto o gozo masculino não será sem finalidade, pois que ele, sim, é capaz de gerar filhos). Esse ponto de vista não está tão distante do que aponta Norris ao levarmos em consideração que, não apenas Édipo, referência que nos chega principalmente por meio do teatro, mas toda a tragédia grega se funda na própria tensão entre os

polos do sofrimento e do deleite, luto e celebração, destino e superação do fatalismo. “*Loud, heap miseries upon us yet entwine our arts with laughters low!*” (259.07-08) [Clamor, tende punidade de nós, mas entrelaça nossos corarteções com risos libertinos].

O sociólogo francês Michel Maffesoli (2003) é quem nos apresenta esta perspectiva de que a tragédia é de constituição paradoxal. Acompanhemos brevemente sua compreensão, pois que ela será relevante à nossa apreciação subsequente.

Tomando os gêneros teatrais como base, o autor defende que as sociedades alternam ciclicamente entre fundamentos dramáticos e trágicos. Os primeiros seriam de caráter produtivista, racional, adepto à linearidade: como na estrutura do drama – na qual tudo se encaminha para um sentido, possui uma direção, e a tensão existe somente para que se lute pela resolução final – essas comunidades acreditam no progresso da história, da humanidade, das cidades, do conhecimento e mesmo da vida, essa que, após a morte, leva-nos (se tivermos trabalhado duro neste rumo) a uma vida ainda melhor. Assim, são povos que não aceitam o fim, apenas o aperfeiçoamento, o constante desenvolvimento. Associando a explanação do estudioso ao que colocamos anteriormente, poderíamos chamá-las de “diurnas”.

Já os momentos trágicos da roda da história seriam aqueles que admitem o caráter cíclico das coisas: nada evolui, não há nada melhor a se esperar, a vida é catastrófica; tudo – uma civilização, um pensamento dominante, uma pessoa – começa e acaba sem que isso tenha um sentido, um objetivo, um projeto; não há razão para a existência, não se pode querer aplicar nela uma lógica racional. Se a vida não se encaminha linearmente a uma resolução final, completa, perfeita, ela é, portanto, errática. Para efeitos de nossa apreciação, poderíamos dizer que esses são corpos sociais “noturnos”.

No drama, a história se desenrola. Na tragédia, os acontecimentos advêm, interrompem. Estamos à mercê do destino e para lidar com ele não existe um ideal do qual lançar mão: faz-se o que se pode com o que estiver disponível. Logo, essas sociedades não avançam seguindo um plano de melhorias, mas de modo rapsódico, costurando aquilo que se mostra palpável, factível, concreto, acessível – “*your birthwrong was, to fall in with Plan*” (190.12) [seu erro de nascença foi, cair de amores por um Plano]. É por este motivo que é característico do trágico que seja voltado ao que é contextual, singular, em oposição a generalizações, à universalidade. Em vez

da evolução, pratica-se a adaptação. Consequentemente, em vez da Ideia, ganham espaço o material, o sensorial e o sensual. A sensibilidade trágica é aquela que “aceita com sabedoria o que é” (MAFFESOLI, 2003, p. 41).⁵⁰

É desta tendência ao que é viável que se estabelece a convivência do sofrimento com a alegria. Se nas sociedades dramáticas é preciso se sacrificar por um futuro melhor (pelo ideal capitalista de enriquecimento, por cidades funcionais, pelo céu cristão etc.), naquelas outras é necessário gozar quando se pode, pois que a dor é iminente. A resignação é tão vital quanto um espírito leve. Assim, esse tipo de comunidade é menos ligada ao futuro do que ao presente, cuja força deve ser sentida: “Quem diz trágico, diz intensidade” (MAFFESOLI, 2003, p. 12). E se essa se instaura é justamente porque predetermina o vazio. “Os termos *intensidade* e *trágico* não dizem outra coisa: só vale o que sabemos que vai acabar” (MAFFESOLI, 2003, p. 58, itálicos do autor).

Embora o trágico esteja do lado das singularidades, sua conexão com o ciclo instaura ainda uma visão arquetípica, ligada aos modelos abrangentes que servem de matriz. A força destes encontra sempre distintas formas de expressão, diversidade que é própria à rapsódia do ser trágico, que sincretiza referências de fé, de hábitos e mesmo de pensamento contraditórias entre si e que serão requisitadas como respostas conforme as demandas de diferentes situações. Em oposição à síntese, esta construção é aporética. Em vez de um movimento progressista, é apenas progressivo.

Para Maffesoli, a modernidade foi dramática e a pós-modernidade assiste à chegada do trágico, que se anuncia nos sincretismos mais diversos e na crença no gozo, mas também na instauração de um sentimento de coletividade. O individualismo é marca do drama e fundamento do pensamento moderno, no qual a evolução pessoal ganha contornos capitalistas. Já a tragédia impõe estar com o outro, compartilhar, conviver, comungar, pois a comunidade nos integra ao mundo e ao mundano, faz-nos a ele pertencer e, assim, previne-nos do vazio total. Na pós-modernidade, essa integração frequentemente assume o caráter de tribos e da valorização da festa, mas também da generosidade, das ações humanitárias, do

⁵⁰ O que, mais uma vez, pode ser associado à Lua. Como coloca Koltuv, “o tempo lunar aumenta e diminui. As coisas parecem propícias ou não. Elas estão certas num momento e erradas no outro. As questões são relativas e inter-relacionadas” (KOLTUV, 2020, p. 11). A autora defende que a maior parte da vida das pessoas é governada por esta temporalidade e não pela contraparte solar, que seria a “do sempre e do nunca” (KOLTUV, 2020, p. 11).

voluntariado.⁵¹ Está aí uma contradição dos heróis pós-modernos: “podem ser, de uma só vez, idealistas e perfeitamente frívolos” (MAFFESOLI, 2003, p. 26).

O futurismo, próprio da modernidade, torna-se agora antiquado. Em lugar dele, somos tomados por “arcaísmos”, que são “repensados em função do presente, vividos de uma maneira específica, mas que nem por isso conservam menos a memória das origens” (MAFFESOLI, 2003, p. 27, grifo nosso). Este passado que retorna é aquele de um fluxo vital, uma força interpessoal que dá liga ao mundo, que é “anterior ao nada” (MAFFESOLI, 2003, p. 32) e que conecta o indivíduo a “um conjunto mais vasto” (MAFFESOLI, 2003, p. 35). Ela é sentida na experiência pessoal de integração de uma parte de si, mas também no inconsciente coletivo, algo que é muito bem expresso “na tradição mística, ou na filosofia hinduísta, mas, também, no processo de individuação – bem descrito por C. G. Jung” (MAFFESOLI, 2003, p. 35, grifos nossos).

Nessa perspectiva, o mundo e o indivíduo não se tornam progressivamente o que devem ser, em função de uma finalidade programada, mas, poderíamos dizer, “advêm” ao que são. O arquétipo não é senão uma ajuda nesse desvendamento, algo revelador, que se esforça para fazer ressurgir o que já está aí. Nesse sentido, existe uma estreita relação entre a dimensão trágica do arquétipo e a acentuação de uma concepção cíclica do tempo (MAFFESOLI, 2003, p. 36, grifos nossos).

É um movimento de retorno e conhecimento das próprias raízes – no sentido do que é antigo, mas também anterior. Muito mais intuitivo do que racional, faz vir à luz o que ali já estava. “À imagem de uma fonte que surge, ressurgue ou seca segundo um ritmo que lhe é próprio, não podemos jamais prever, com exatidão, a emergência do fluxo inconsciente” (MAFFESOLI, 2003, p. 36). De modo que é avesso ao aperfeiçoamento gradual buscado pelo ser; antes, é uma jornada de metamorfose que a ele advém. Aquele que passa por tal transformação não se torna um “dono de si” ou alguém que se superou até ser mestre de seus afetos e dominar sua própria natureza, mas se faz discípulo ou servidor, capaz de se entregar ao aprendizado das leis do mundo. O indivíduo supera seu “pequeno eu individual” e passa a integrar algo muito maior que ele, um princípio vital que permeia a tudo e que se materializa no grupo ou comunidade a que pertence.

⁵¹ Outro modo trágico que se apresenta como conexão com o presente é o ritual. Os atos ritualísticos nos aterram no que é banal, na vida acontecendo de modo pequeno e cotidiano, além de servirem como práticas de imitação da vida, integrando seu eterno retorno ao mesmo e seu caráter contínuo de morte.

Retomando a ideia de Norris sobre o desconhecimento de si, podemos dizer que ocorre um reconhecimento do que é meu, mas também do que é nosso, já que este último está contido no primeiro e que o primeiro passa a desejar um maior comungar com ele. Embora isso inclua a observação das referências que nos fundam, não se limita a uma compreensão objetiva. Trata-se da integração do que é noturno. Citando o pensamento estético trágico de Nietzsche, Maffesoli fala que o “si individual” passa a trocar com o “Si transcendente a que cada um aspira” (MAFFESOLI, 2003, p. 75). Ele agora reaparece mudado e, no entanto, é o mesmo – “*The same renew*”. “É, certamente, o processo do inconsciente que se move em espirais em torno do centro” (MAFFESOLI, 2003, p. 39, grifo nosso).

O centro: a origem. Ela tem sentido ambivalente. É um retorno social à tradição, é certo, pois o que é antigo ganha novamente valor; renasce uma sabedoria arcaica que mesmo Maffesoli (2003) compara à ideia de etapas cíclicas do mundo de Vico. Mas é também uma “saudade” de algo primário. A palavra portuguesa é mencionada pelo autor por descrever também essa nostalgia de um não se sabe do quê, ou a falta de um lugar de origem que nos faz nos movermos pelo mundo. O mítico paraíso é certamente uma das imagens mais fortes deste território, “mas também todas as ‘terras sem mal’ e outros lugares dos bem-aventurados, onde cada um poderá se realizar em sua totalidade” (MAFFESOLI, 2003, p. 102). Portanto, uma origem ausente que se deseja fim.

Este lugar ao qual pertencemos e que é sentido como passado remoto, é, na realidade, de um tempo indeterminado, ele é “passado, presente, futuro, mas desse intemporal, saído da sinergia das diversas modalidades de temporalidade humana” (MAFFESOLI, 2003, p. 103). Trata-se de um desejo por algo que nunca existiu, mas que nos move. Tal nostalgia ganha expressões das mais diversas: ironia, humor, zombaria, irrisão, tristeza. Em todas elas, está contida uma atitude afirmativa à vida, a de que se deve viver o hoje. “Em um só instante [...] todas as eternidades se expressam” (MAFFESOLI, 2003, p. 46, grifo nosso).^{vii}

Logo, percebemos que Maffesoli coloca a questão da origem do mesmo modo como viemos fazendo neste trabalho: como aquilo que nunca está e que sempre está, bem como aquilo que se mostra por um processo inconsciente e que revela um grande sentimento de comunidade. Sua relação com o trágico nos ajuda a compreender que, ao rever nosso passado e encontrar a nós mesmos, somos investidos na impermanência “do que é”, do que somos, no aprendizado de um

“presenteísmo” que só pode viver aquele que aprendeu a aceitar a morte. É esta a característica do cíclico, que ao se basear na repetição, arremessa-nos o tempo todo aos finais, mas, também, nos conecta com o retorno de um mesmo.

Em Maffesoli, o teatro reaparece como a metáfora ideal para experiência humana e o autor nos auxilia a perceber que mais especificamente a tragédia é que se conecta com o paradoxal, errático e sincrético *Finnegans Wake*. No entanto, a forma deste gênero teatral não se apresenta tal qual na obra de Joyce, antes é o “sentimento trágico” que ali está e que se revela também – e talvez principalmente – na busca espiralada pelas origens. Elas aparecem em algum lugar indefinido entre ser passado e ser tudo que é, isto é, entre algo antigo e um presente conectado com uma força primária que comprime todos os tempos. No romance, este tipo de sensibilidade ganha contornos próprios: o ciclo não é apenas integrante da narrativa, mas processo de atravessamento do livro. O leitor passará por repetições, seja pelas referências autorreflexivas, que o põem a reler trechos que ganham novos sentidos após a apreciação de outros, seja simplesmente porque estruturas não cessam de reaparecer em episódios diversos, permitindo que as conheçamos melhor conforme realizamos um trabalho de *reconhecimento*.⁵²

Devemos acrescentar que a individuação como postulada por Jung significa uma superação do destino. Este último corresponde àquilo que se mantinha retido no inconsciente, inacessível à razão, e, após ser enfrentado e integrado à consciência, já não domina mais nossas ações. Agora podemos ter clareza desses impulsos que, se não serão eliminados – pois que são de nossa natureza –, ao menos estarão sujeitos a exame que nos permita fazer escolhas, que nos liberte da imposição de algo que simplesmente advém. Tais desejos ainda terão de ser levados em consideração, ou então a crise recomeça, mas serão casados com necessidades práticas da vida – “*showing the Radium Wedding of Neid and Moorning*”.

Podemos pensar isso no processo de leitura da obra como uma possível recriação de si que surge do mergulho em nosso passado. Um “si” que é duplo, que é conjunto entre o leitor, este ser solar que tenta compreendê-la e estabilizá-la, e o livro, objeto noturno que continua a nos revelar as referências que nos constituem, as associações inconscientes que fazemos e, talvez mais importante, o que

⁵² Assim, não é à toa que muitos críticos consideram o *Finnegans Wake* um trabalho que antecipa características pós-modernas, como é o caso de Eco (1982).

desejamos que ele faça por nós. Pois que se o *Wake* permite diversos níveis de aproximação é porque os objetivos podem ser diferentes de acordo com as próprias necessidades de autoavaliação e de entendimento de si neste processo, entendimento esse que abre espaço para mudança. Deste ponto de vista, ele se torna um espelhar-se, um enxergar-se, que vai muito além do modo tradicional em que isso se dá em grandes romances, nos quais a relação que adquirimos com a narrativa sempre diz mais sobre nós mesmos do que sobre o trabalho. Aqui, o processo como um todo está a nos fazer comunicar com nós mesmos: o que lemos, como lemos, até quando lemos, tudo isso é forma de investir em si, em um retorno a si mesmo.^{viii}

O pensamento de Maffesoli nos serve como ponte entre o *Wake* e nossa próxima análise de cena. Esta, talvez integre a parte das artes cênicas contemporâneas mais imersa em uma percepção trágica, uma que, sem que seja projetada ou idealizada, apenas ressurgiu no pós-moderno. Igualmente ao romance, ela não se volta para o futuro, para um plano de evolução do ser humano. Ao contrário, busca no passado uma conexão com o que há de mais atemporal e, como só é possível avançar na espiral do tempo, encontra uma expressão nova. Portanto, não testemunhamos a tragédia grega ou sequer uma tentativa de reproduzi-la, mas uma concepção, arriscamos dizer, ainda mais trágica, pois que se volta a ela e alcança outros limites para comportar a morte e a reduplicação em sua experiência. “*The scene, refreshed, reroused, was never to be forgotten*” (55.10-11) [A cena, renovada, redespertada, nunca seria esquecida].

3.4 A CENA REDESPERTADA: DE COMO O TEATRO REAPARECE COMO A ARTE DA MORTE (A *TRAGEDIA ENDOGONIDIA* DE ROMEO CASTELLUCCI)

O projeto *Tragedia Endogonidia* (2002-2004), de direção do italiano Romeo Castellucci,⁵³ constitui-se de 11 diferentes espetáculos teatrais. Produzidos e criados

⁵³ Vídeos em DVDs disponíveis para aquisição: SOCIETAS Raffaello Sanzio, **Tragedia Endogonidia by Romeo Castellucci**. Production: Societas Raffaello Sanzio *et al.* Video memories: Cristiano Carloni and Stefano Franceschetti. 2007. 3 DVDs e 1 CD. Trechos e episódios completos também estão podem ser encontrados em diferentes publicações do Youtube.

com a companhia a qual o artista integra, a Societas Raffaello Sanzio, eles são chamados de “episódios”. Cada um foi desenvolvido para uma de dez cidades europeias diferentes e seus títulos levam a inicial e o nome delas, bem como o número de sua posição em relação aos outros: iniciamos com *C.#01 Cesena*, seguida por *A.#02 Avignon*, então *B.#03 Berlin*, e assim por diante, até *C.#11 Cesena*, que retorna ao local inicial para fechar o ciclo. O território é o mesmo, a obra é outra. O número onze, que não permite a ideia de acabamento da dezena,⁵⁴ sinaliza o recomeço: não se trata de acabar, mas de retomar. O próprio ponto de partida do projeto é já uma retomada, a tragédia, origem do teatro ocidental. Estamos, portanto, num campo bem definido de princípio e, como sempre, ele se confunde com o começo: evoca-se a narrativa difundida como o início dos povos do ocidente, a de que somos fundados por um pensamento grego e, com isso, são requisitados os sentimentos de fatalismo e de catástrofe que são típicos desta estrutura. É lá que começa nosso processo evolutivo, é para lá que estamos retornando.

Já a palavra “endogonidia” designa um processo biológico de reprodução autônoma. Logo, o nome do trabalho sobrepõe um discurso genético científico a uma referência histórica e artística, o gênero teatral trágico, tal qual o faz o *Finnegans Wake* quando – como colocado no início do capítulo anterior – sugere o discurso do evolucionismo para observarmos o mito judaico-cristão. E logo observaremos que o conceito de evolução é igualmente importante aqui. O termo “endogonidia” aponta “a autogeração de uma série de imagens das quais um conjunto de esporos é lançado de modo que possa se recriar em outros espaços” (CASTELLUCCI, R. in SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO, 2007, p. 59, tradução nossa).⁵⁵ Isto é, ele indica que vejamos as diversas peças que passam por diferentes cidades como uma narrativa de procriação: após um primeiro episódio que se gera espontaneamente, elas buscam “perpetuar as imagens originais conforme cada esporo gera uma nova tragédia” (CASTELLUCCI, R. in SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO, 2007, p. 59, tradução e grifos nossos). Esta visão encerra uma ideia de continuidade que é de fácil identificação com o que discutimos neste

⁵⁴ Como mencionamos no capítulo anterior, o *Finnegans Wake* explora intensamente a ideia de recomeço por meio do número onze, que na Cabala, entre outras culturas, indica a continuidade após um ciclo de dez etapas.

⁵⁵ A referência bibliográfica é o encarte do box de DVDs da *Tragedia Endogonidia*, que contém também textos aqui citados que não são do diretor e, por esta razão, consta em nossas referências ao final como SOCIETAS Raffaello Sanzio (2007).

trabalho até então, pois nos apresenta uma origem que não pode cessar de se reproduzir e, assim, determina todo um sistema. Tudo o que vem depois é uma variação do primeiro.

No entanto, a chave do que a obra da Societas Raffaello Sanzio acrescenta ao nosso debate está na designação que o grupo faz do projeto como “ciclo”, pois é isso que determina tal continuidade como um avanço circular em vez de linear, como constante acabar em vez de permanente ascensão. Tamanha expressão do findar constrói, paradoxalmente, um corpo que é sempre mutante e, portanto, nunca morre. A crítica Dorota Semenowicz assim define: “A justaposição da palavra tragédia com a palavra *endogonidia* é um oxímoro que pode ser traduzido como ‘imortalidade do fim’ (SEMENOWICZ, 2016, p. 131, tradução nossa). Esta constituição é oposta à lógica dramática de acúmulo em direção a um sentido como postulada por Maffesoli. Não há resolução, apenas transformação, o que impõe que aprendamos a nos modificar em resposta, que sejamos bons em nos adaptar. É isso que nos exigem estes tempos em que a estabilidade já não faz sentido.

Em vez de um processo de acumulação, o *modus operandi* é o da transformação viva.

O processo é evolucionário: em vez de criar uma série de performances ou apenas um único espetáculo, a iniciativa se torna um organismo em um estado de voo perene.

Velocidade de reação e habilidade de mudança são os únicos meios de suportar o peso desta era (CASTELLUCCI, R. in SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO, 2007, p. 60, tradução e grifo nossos).

A cada cidade, a *Tragedia Endogonidia* se modifica, por vezes com referências explícitas à história ou à mitologia da área, como a presença de bandeiras dos países onde o projeto está – a exemplo de *P.#06 Paris* e *L.#09 London* – ou figuras de poder da nação – caso de Mussolini e os padres em *R.#07 Roma*. Isto nos defronta com mais uma noção de origem (além das já mencionadas imagens que se autoduplicam e a da tragédia grega como berço do teatro): temos aqui também as pátrias-mãe, as terras originárias. Contudo, a representação de especificidades contextuais não se insinua em primeiro plano no programa de Castellucci. Os três primeiros episódios são povoados por figuras bastante genéricas – uma criança, uma mulher, grupo de homens, grupo de mulheres. Algo evidentemente local não se apresenta antes de *BR.#04 Brussels*, quando temos policiais com o uniforme da Bélgica. O primeiro espetáculo faz apenas um aceno ao

mundo real por meio de uma imagem que lembra um jovem assassinado pela polícia ao fazer o simbólico gesto de levantar um extintor de incêndio como protesto contra a globalização neoliberal, no contexto da reunião do G8 em Gênova em 2001 (CASTELLUCCI, C. in CASTELLUCCI, C. *et al*, 2007). Todavia, esta parece se conectar com outras alusões que extrapolam o âmbito das cidades-base, como as faixas de braço típicas dos uniformes nazistas que estão em boa parte dos atores no decorrer de todo o ciclo. De modo que a presença de ícones regionais surge na quarta peça como uma transformação da própria obra, uma amplificação fruto da reprodução *endogonidia* de sua forma, que ainda ganhará outros aspectos mais adiante.

Acreditamos que a característica principal dos territórios que dão nome e abrigo aos trabalhos é a de grifarem paragens (“*through the transitive spaces!*”). A terra é signo do trajeto, da metamorfose do projeto. O novo sítio marca o novo momento e, assim, a efemeridade que caracteriza esta experiência: em vez de uma performance que circula por tempo indefinido em localidades distintas, como em uma temporada padrão dos modos de produção teatrais atuais, temos um organismo que vive em um ponto no espaço-tempo. Assim, a terra-mãe é, antes de tudo, mãe daquele objeto artístico que nela nasce. E a origem com a qual a *Tragedia Endogonidia* lida é o próprio ato criativo, o ato de originar. É a partir deste ponto de vista que conseguimos ter a dimensão de que os episódios estão a mostrar as fases da própria obra. Essa é sua principal maneira de ser circunstancial e, como coloca Maffesoli (2003), expressar um princípio vital, pressentido e até mesmo circunscrito temporalmente como arcaico, que só é possível nesse contexto.

As imagens do ciclo de Castellucci não apenas frequentemente fazem referência literal ao nascimento e morte humanos, o trajeto comum a todos nós, como comunicam o constante renascer delas mesmas, sua mutabilidade singular. Alguns signos são totalmente relativos ao estágio do projeto, como a autoconcepção da mãe na primeira cena de *C.#01 Cesena*, que espelha o começo espontâneo desta jornada,⁵⁶ ou a explosão magnânima em sons e projeção imagética em *M#10 Marseille*, que sugere um fim do mundo facilmente associável à décima posição do espetáculo (deixando que o décimo primeiro possa ser a reabertura no território inicial). Outros apenas repetem o sentimento de que a vida é violência. São

⁵⁶ Aqui, diferente do *Finnegans Wake*, conhecemos o princípio e ele é tão espontâneo quanto o início da vida na Terra segundo a narrativa científica.

assassinatos, quebras de regras, punições, relações sadomasoquistas e mesmo o parto, construções às quais voltaremos mais adiante. Elas mostram que o que há de verdadeiramente trágico na *Tragedia Endogonidia* é uma incontida tendência à recriação, um originar-se sem parar.

Castellucci assume o caráter teatral, de acabar todas as noites para recomeçar na próxima, e o transforma em algo fundante daquilo que será mostrado: trata-se de morrer e ressurgir, de começar de novo o mesmo trabalho. É por essa razão que o diretor enfatiza que os espetáculos não constituem uma série, mas uma evolução. Colocando nos termos de Maffesoli (2003), podemos dizer que não é movimento progressista, apenas progressivo. E é nisso que a *Tragedia Endogonidia* e o *Finnegans Wake* mais se assemelham: por um lado, temos uma mutação do mesmo e, portanto, a unidade, o episódio, é autônomo, pois produz seu próprio discurso e efeitos e não exige que se acompanhe ou mesmo se aprofunde em todas as 11 peças, compreendendo a relação entre todos os seus signos; por outro, o simples fato de ambos criarem um trajeto de transformação instaura o que chamamos aqui de a falta. Ela nos induz a olhar para o presente, a estar sempre atentos ao que aí está, ao mesmo tempo em que conscientes de sua efemeridade. Antecipamos que este não mais estará ali. Sabemos do fim. Igualmente, sabemos do que já não esteve. O que já morreu também participa de nossa percepção do que ali se apresenta. De modo que podemos dizer que convivemos com um sentimento paradoxal que afirma a autossuficiência do presente enquanto instaura a necessidade do percurso.

Nosso grau de investimento nesta tensão de opostos será uma questão de escolha, pois o que acontece se nos entregarmos à mudança como fator condutor de nossa relação com o projeto é que a falta se renova. E mais, ela nos impulsiona a um sentido duplo, para frente e para trás: o que nunca está pronto está sempre a dizer algo novo e, com este, muitas vezes muda também a percepção sobre o antigo. Está instaurada assim a errância a que nos põe o tempo da falta, este que é o que não cessa de passar, o que sempre está, o escuro que nos impele a querer seguir, o desejo do movimento que permanece nos mais diversos estágios de nossa caminhada em busca das origens.

Contudo, mesmo quando revisamos, no final das contas apenas avançamos. Isso se insinua, por exemplo, na cena inicial de *R.#07 Roma*, na qual um macaco real come uma maçã, apontando uma sobreposição da narrativa científica àquela

cristã que se realça pelo fato de estarmos no território que envolve o Vaticano (e que se assemelha em muito a do romance de Joyce citada no capítulo anterior – “*the ouragan of spaces [...] epples playing*”). Somos frutos dessas duas percepções de nós mesmos, uma delas talvez decorrente da outra. Mas, para além da colagem referencial, esta noção participa de modo fundante na obra. Já comentamos que a forma cíclica comunica o retorno que só poderá levar ao avanço. Assim, quem sabe a retomada da tragédia grega praticada pela *Tragedia Endogonidia* (Castellucci fala em um “pré-trágico”) e que produz transformações e mais transformações nos fale da impossibilidade de se alcançar o original. Pois somos uma sociedade fundada pelo mito judaico-cristão do pecado, motivo pelo qual nada nos parece advir apenas por destino ou natureza da vida, mas como provação ou como castigo, duas formas diversas de colocar na base dos acontecimentos um sentido – na primeira, um sentido de futuro, na segunda, um sentido de causa. Estamos retornando para o trágico a partir de uma sociedade da razão e seus discursos não podem ser meramente descartados.

Seguindo *Genesis*,⁵⁷ era necessário voltar a Caim, o epítome do personagem trágico. Caim pertenceu a uma cultura muito distante daquela da Grécia clássica, uma cultura que sequer contempla o trágico: o judaísmo. Assim, eu encontrei o estímulo para criar este ciclo em um ambiente completamente diferente que não tem nada a ver com a tragédia. A *Tragedia Endogonidia* deve ser assistida por um filtro judaico, uma vez que o judaísmo não compreende o trágico ainda que a quebra das tábuas da lei seja um fato pertencente à história judaica. O Velho Testamento está repleto de tragédia, bem como alguns dos personagens que retornam em vários episódios da *Tragedia Endogonidia* (CASTELLUCCI, R. in SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO, 2007, p. 70, tradução nossa).

Não compreendemos a tragédia, ainda que ela esteja aí. Este é provavelmente o motivo pelo qual a obra de Castellucci tem tanta dor e nenhum alívio, tanto sangue derramado sem nenhum prazer. Pois, como se sabe, a tragédia grega teve origem nos rituais dedicados ao paradoxal deus Dioniso, representante do caráter dual da vida: terror e beleza, desgraça inevitável e celebração irrefreável. Nessas cerimônias pré-trágicas, um bode, símbolo da fertilidade, era sacrificado.⁵⁸ Seu sangue era derramado para fertilização da terra em meio a muito vinho em uma festa alegre e sensual.^{ix} Já no judaísmo, este mesmo animal assume a simbologia

⁵⁷ Espetáculo de 1999 dirigido por Castellucci.

⁵⁸ Em razão do que temos a palavra “tragédia”, que significa “o grito do bode”, sentido bastante explorado por Castellucci no projeto.

do mal. Igualmente imolado em rituais, nele depositavam-se os próprios pecados, expiados com sua morte. Não há espaço para o festejo, para o gozo, para o riso, apenas uma tentativa de remediação, de estancar o fluxo de acontecimentos advindos do impulso do pecado. A relação com a culpa reina de modo a de fato pesar e, segundo Castellucci, é somente com esta culpa, tão trágica, que o judaísmo é capaz de se identificar com a tragédia. Não à toa, o diretor fala na necessidade da alienação: ali no espetáculo trágico, alguém quebra a lei por nós e, só por isso, permitimo-nos deixar levar. Podemos arriscar dizer que se trata, para o nosso olhar judaico, de um bode expiatório.

A obra do italiano nos faz deparar incessantemente com a fertilidade, a criação, a sementeira, a reprodução. Portanto, sua concepção é, por um lado, obviamente de caráter trágico. Por outro, nela também está ausente aquela alegria que reside na dualidade dionisíaca e na descarga causada pelo choque dos opostos no *Finnegans Wake*. Na *Tragedia Endogonidia*, a culpa é tema tão relevante quanto no livro de Joyce,⁵⁹ mas a tensão é sempre mantida. Até mesmo quando a lei é quebrada – o que ocorre constantemente – resulta em pura dor. Dioniso não está tão presente quanto Javé. E se isso se estabelece ainda que ela seja tão repleta de fecundação é justamente porque o nascimento, para Castellucci, é trágico. Não a morte, mas o parto, é um choque, pois que a vida é um peso constante.⁶⁰ Assim, nada mais natural que produzir uma tragédia signifique mantê-la nascendo, conservar a obra sempre no começo, gerando-se (e regenerando-se) em 11 episódios. Está aqui o caráter misto entre a potência da tragédia clássica e o sentimento judaico na obra do diretor italiano: sustentar o ciclo significa a sustentação do sofrimento.

Mas o início da vida humana apenas denuncia outro princípio que é realmente onde reside o problema. “A tragédia começa quando nossa experiência do mundo é

⁵⁹ Por sinal, o bode expiatório é um tema repetidamente explorado no romance e associado ao personagem questionador das chamadas “boas condutas”, Shem: “*carryin his overgoat under his shoulder, sheepsid out*” (35.13) [carregando seu cabode sob seus ombros, a pele de cordeiro pra fora] ou em “*the skipgod, expelled for looking at churches from behind*” (488.22-23) [o bodiável, expulsão por expiar as igrejas por de trás].

⁶⁰ Não por acaso, os episódios estão repletos de água, de sangue e de leite (esse último insinuado por um líquido branco que talvez também remeta a sêmen): são símbolos da produção e da nutrição da vida. A contínua catástrofe da qual ela se constitui se insinua em flechas e armas de fogo disparadas no palco (respectivamente, em *C.#01 Cesena* e *B.#03 Berlin*), para-brisas de automóveis que explodem de uma só vez (em *M.#10 Marseille*), carros que caem subitamente do telhado (em *P.#06 Paris*), um tanque de guerra que invade o palco (em *S.#08 Strasburgi*) e, em uma sugestão de fim do mundo, em uma projeção de vídeo acompanhada de uma explosão sonora (em *M.#10 Marseille*).

estilhaçada pela contemplação do problema da consciência” (CASTELLUCCI, R. in SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO, 2007, p. 70, tradução nossa). O debate entre o ser animal e o ser civilizado permeia todo o projeto aludindo a um tempo paradisíaco prévio à razão. No decorrer do ciclo, um macaco, um bode, um cabrito, cães, gatos e cavalos ocupam o palco das peças. Alienados de um ambiente natural e colocados no espaço extremamente humano que sempre foi o da caixa teatral, seus corpos contrastam com os dos atores de modo a explicitar sua inocência. Seu não se saber signo é gritante.

A criança é também uma presença contínua e marcante que remete ao humano ainda sem a linguagem que permite o raciocínio. Em *BR.#04 Brussels*, um bebê sozinho no palco ganha status semelhante aos dos bichos. Torna-se mais impactante quando surge um robô, um ser sem vida, mas que, diferente dele, fala e executa programas – o da sua codificação informática, é claro, e, também, aquele da peça, um roteiro que responde a demandas artísticas que passam ao largo da compreensão de ambos os ocupantes da cena. O autômato recita o alfabeto, ensina-o ao pequeno. Esse, por sua vez, demonstra espontaneamente sua confusão diante do que se passa. Volta e meia expressa com caretas e resmungos sua insatisfação em estar ali.

Também são recorrentes na *Tragedia Endogonidia* meninos mais crescidos e já capazes de atuar. Aparecem frequentemente contrastando com a figura da mãe ou com pessoas velhas, o que enfatiza sua juventude. Estes intérpretes mirins já são conscientes do que devem realizar no palco e cumprem tão bem o que cabe a seus papéis quanto o robô, o que, dentro do contexto do projeto, torna-se tão violento com eles quanto às ações que representam sofrerem. Isso porque são corpos em transição: embora ainda divergentes daqueles adultos a quem sentimos que a encenação pertence, não possuem mais a ignorância do teatro que é fato para os animais e para o bebê – estes que olham e se expressam de forma inocente. Efetivam o plano da ação intencionalmente. Estão sendo adestrados na linguagem ali, naquele exato momento, diante de nós. Estão sendo removidos do paraíso e arremessados brutalmente à tragédia.

Portanto, no projeto de Castellucci, a saudade de um tempo e lugar original é tema que adquire forma por meio do impacto dos corpos que não são trágicos, bem como daqueles que estão fadados a o serem e que assim se tornam, também, pelo próprio programa do projeto. Do primeiro modo, esse espaço da bem-aventurança

está presente no palco, mas apenas para revelar sua impossibilidade para nós, para chocar-nos com a dor de sermos dele excluídos. Do segundo, testemunhamos a tragédia se dar ao mesmo tempo na dimensão referencial e real do acontecimento, ambas se retroalimentando.

Aquilo que nos condena é a linguagem, ela é nosso destino que não conseguiremos evitar cumprir, é o que nos permite escrever e é, ela mesma, um roteiro que nos escreve. A consciência será adquirida pelo indivíduo porque “está escrito”. Isso aparece fortemente nas imagens dos episódios. As tábuas da lei se repetem como signo no decorrer do ciclo e são continuamente colocadas no palco de forma a se confundir com lápides de túmulos, marcando a estabilidade do código, seu caráter acabado. Por vezes, reconhecemos palavras reais nos idiomas locais de cada espetáculo, por outras, temos apenas letras aleatórias. O alfabeto latino e o hebraico se fazem presentes em placas, bandeiras e painéis e a determinação de regramento da língua se desdobra na imagem de flâmulas e de policiais, ambos símbolos do controle de território.

Portanto, o *Finnegans Wake* e a *Tragedia Endogonidia* se voltam à linguagem artística um do outro para falar de destino. Representação teatral e escrita, dois opostos que não cessam de se atrair... A maior relevância da presença desta última na obra de Castellucci talvez esteja na cena do bode que abre *BN#05 Bergen*: o animal caminha por um chão repleto de letras que representam os aminoácidos responsáveis por sua formação,⁶¹ apagando algumas delas com sua passagem. A sequência formada traça um poema biológico: o “bode ‘escreveu’ o texto e assim o Poeta foi substituído pelo bode” (SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO, 2007, p. 64-65, tradução nossa). Ela é relativa ao corpo tanto no sentido da sua codificação científica quanto naquele em que o bode, alienado de que compõe algo, apenas caminha porque é sua natureza, porque este é seu destino e esse é muito mais ligado ao sangue, ao leite e à água do que o nosso.⁶² Mais uma vez somos chocados com o que não nos é possível. “*Now gode. Let us leave theories there and return to here’s here. Now hear. ‘Tis gode again*” (76.10-11) [Agora deuse. Bodemos as teorias de lá e voltemos ao que há de cá. Agora houve. Escafedeuse de novo].

⁶¹ “O número de aminoácidos naturais no bode é o mesmo de letras no alfabeto latino” (SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO, 2007, p. 64, tradução nossa).

⁶² Na língua inglesa, a expressão “*goat mouth*”, literalmente “boca de bode”, aponta alguém que tem a capacidade de dizer algo que, tal como um feitiço, torna-se realidade. Trata-se de um animal muito associado ao destino.

Por outro lado, a nudez constante no ciclo, seja em indivíduos adultos ou velhos e, até mesmo, insinuada em crianças com poucas roupas, não nos deixa cair muito longe da animalidade: somos carne. É certo que a crise posta pelos espetáculos não nos permite sentirmo-nos conectados com este algo primário como quem vive o paraíso original. Estamos continuamente em tensão. A natureza dual ali exposta: escrevemos tanto quanto somos escritos pela vida.

3.5 ATERRADORA MATÉRIA: UM RECORTE DA MORTE QUE REVÉM (TRÊS PRIMEIROS EPISÓDIOS DA *TRAGÉDIA ENDOGONIDIA*)

Entre todas as imagens exploradas, ampliadas e transmutadas na *Tragedia Endogonidia*, uma nos interessa mais aqui: a figura da mãe. Para destacá-la, saltaremos entre algumas cenas dos três primeiros episódios⁶³ – não porque esses deem a ver algo que não se realize nos outros, mas, apenas, porque são o suficiente para demonstrarmos a potência de transformação constante do ciclo.

Façamos antes uma observação quanto ao nosso relato. Como colocado na introdução, nosso estudo toma os registros publicados dos trabalhos como base para a sua apreciação, à revelia do quão fiéis eles possam se manter à experiência presencial (pois que a noção de fidelidade seria em si já questionável). Isso porque compreendemos que o texto gerado pela obra é também aquele propagado (e talvez continuamente transformado) pela História, noção que condiz com o discurso wakeano. Porém, talvez ainda seja necessário que destaquemos que a *Tragedia Endogonidia* é o projeto cênico no qual mais citamos outras fontes além do material audiovisual disponibilizado pelo grupo. Este tem uma montagem bastante cinematográfica: não somente corta algumas partes das peças, mas por vezes avança e retorna nas ações que, é notável, não se dão naquela linha do tempo. A reconstrução faz dos filmes muito mais do que simples reproduções da cena ao vivo,

⁶³ Em nossa análise, utilizamos os DVDs disponíveis para aquisição. Porém, os mesmos episódios constam completos em mais de uma fonte no Youtube, i.e.: <https://youtu.be/0y19Jf5DUJo> (C.#01 Cesena); <https://youtu.be/lATFIHqbrl8> (A.#02 Avignon) e <https://youtu.be/72rHd2KIDs8> (B.#03 Berlin), todas essas, publicações de James Brown (2021). Acesso em: 12 jul, 2022.

tornando-os um novo objeto artístico com suas próprias potências.⁶⁴ Poderíamos perfeitamente tomá-los deste modo. No entanto, são muitos os documentos escritos sobre o ciclo e eles nos são de igual interesse, pois ignorar o que deles sabemos seria impraticável. Acreditamos que os arquivos todos devem ser incluídos nas análises (até os comentários dos próprios autores sobre seus programas, ainda que por vezes venhamos a refutá-los), uma vez que seria inocente de nossa parte pensar que não influenciam nossa interpretação. Seria uma tentativa de retornar a um ponto original, a um momento anterior em que desconhecíamos certas variantes. Seria reconhecer que alcançar a origem é plausível. Mas o que aqui defendemos é que, mesmo quando revisamos, mesmo quando regressamos, só é possível ir adiante. Dito isso, reafirmamos que a maior parte do que aqui descrevemos advém das imagens fílmicas e que pontuaremos sempre o que for diferente disso.

Voltemo-nos à ação. A nudez da mulher com seios fartos e rosto coberto por uma máscara balaclava preta é uma das primeiras cenas de *C.#01 Cesena*.⁶⁵ Ela acaba de surgir por de trás de um carrinho de bebê que, depois, apenas permanecerá abandonado no canto do palco todo dourado. Por enquanto, talvez esse seja o único elemento que indique aquele corpo feminino como materno. De frente para a plateia, ela faz gestos com as mãos cuja natureza é difícil determinar. A princípio, parece destacar o que fala. Ainda que não pronuncie uma palavra sequer, o som artificialmente ampliado de sua respiração cria mesmo um ritmo fraseológico e os movimentos tão expandidos chegam a lembrar a regência feita por um maestro, embora mais incisivos. Até que se alteram e se intensificam de vez, sugerindo agora a tentativa de impedir ou afastar algo.

A boca da figura feminina mantém quase o tempo todo um formato arredondado, algo ressaltado pelo corte circular desta parte da máscara. Mais cedo ou mais tarde, percebemos que sua pele é feita de borracha. De modo que talvez ela lembre uma boneca inflável. A meia-calça preta que sobe até metade das suas coxas traz a informação de sensualidade que pode reforçar tal impressão. A mulher cai. De pernas abertas, escancara sua vulva para a plateia. O que está exposto para nós é o buraco por onde o mundo nasce. Embora nada mais evidentemente trágico

⁶⁴ O que ocorre sempre em menor ou maior grau em toda filmagem de obra cênica, motivo pelo qual não acreditamos na possibilidade da “fidelidade” do registro.

⁶⁵ Talvez seja a inicial, pois o que vemos antes no vídeo (um rapaz nu no canto do palco) se insinua fruto da montagem, já que a ação tem continuidade mais adiante e que, como veremos a seguir, é importante que o jovem se revele só depois.

aconteça, a violência de tal momento se faz aludida por uma máquina que lança flechas reais. Elas atravessam o palco de uma lateral a outra perfurando a parede à direita. A cada disparo, ouvimos um estampido, mais uma amplificação sonora que torna marcante a impressão aterrorizadora da ação. Finalmente ela se livra completamente da pele de látex que a envolvia. É só então que descobrimos se tratar, na verdade, de um homem jovem, que agora expõe sua nudez real.⁶⁶

Um recorte se abre no teto e, pendurado por dois fios, desce um invólucro de borracha na forma da metade de um corpo feminino nu, uma espécie de pele humana feita de látex constituída apenas da parte inferior de uma mulher. O ator se coloca abaixo dela e puxa uma corda. Súbito, a película tem seus pés içados para cima e é virada do avesso, derramando sobre o rapaz a grande quantidade de líquido vermelho que continha. O ecoar do ruído, também expandido de modo mecânico, acentua o efeito surpreendente de uma sangrenta chuva despejada da membrana artificial e vazia sobre a carne viva do intérprete. Agora pendurado de ponta-cabeça, é possível perceber que o lado contrário deste envoltório é quase igual, com uma única diferença: suas genitálias são masculinas. Tal qual a vulva falsa daquele que se revelou um ator, temos uma figura que, por dentro, é de sexo oposto.

Esta estrutura arrevesada de dentro para fora que sobe e tem os órgãos sexuais transformados em seu oposto permite que lembremos que, na Grécia Antiga, acreditava-se que as partes reprodutivas das mulheres eram exatamente iguais a dos homens, porém contrapostas: voltada para dentro e para o alto. Tal associação pode colaborar para certas reflexões que, no entanto, são plausíveis também sem que se tenha essa informação. Fica claro que não apenas o gênero é um dado relevante aqui, mas a inversão é o movimento que deve ser observado, pois o rapaz envolvido por uma pele feminina nos coloca as mesmas relações. O derramamento de sangue também se sugere muito pertinente. Ele está de modo mais literal no banho de líquido vermelho que o jovem recebe, mas é igualmente aludido nas reais e ameaçadoras flechas disparadas no palco quando a vulva é exibida. Por outro lado, talvez o que estas imagens sugestionem seja o parto, pois quando um indivíduo sai de uma mulher, não o faz sem muito derramar sangue, sem

⁶⁶ O ato de despir-se da roupa emborrachada não aparece no vídeo do espetáculo: há um corte e temos o ator desnudo no palco. É Romeo Castellucci quem descreve em carta disponível no livro *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio* (in CASTELLUCCI, C. *et al*, 2007) que ele retira a pele falsa.

muito se contorcer e respirar sofridamente. Neste caso, seria menos importante que o filho seja do sexo oposto.⁶⁷ A informação a que temos de atentar é a de que ele é já adulto.

O envessar repentino da pele suspensa se repete em *A.#02 Avignon*. No cenário novamente todo dourado, é agora um menino que está abaixo da película e é banhado de vermelho. Ele não está em pé, como o outro, e não é quem puxa o invólucro. Apenas está deitado, encolhido, e tudo acontece sem sua intervenção. Podemos pensar que a criança não provoca, e sim sofre as consequências da inversão. Isso ocorre logo depois de a vemos realizar gestos que, semelhantes aos da mãe na primeira peça, parecem querer afastar algo. O pequeno ator insinua sua nudez, no entanto mantém uma roupa íntima e sapatos brancos. Como a mulher, usa uma balaclava, mas que é também branca e que retira após a gesticulação. Neste momento, confere sua pele. Ela é real. Talvez a remoção da máscara faça permanecer algo da ideia de um invólucro que precisa ser removido. Já o fato de que seu órgão sexual nem seja mostrado, nem transformado, pode indicar que aqui é menos importante o gênero e mais a idade.⁶⁸ a possibilidade de a imagem aludir a um parto⁶⁹ se reforça pela presença de um corpo infantil no palco e a diferenciação entre masculino e feminino se expressa apenas naquele objeto que atua sobre ele sem sua influência, o envoltório de borracha.

A ação com a membrana de látex acontece mais ao final do segundo episódio. Retomando suas cenas anteriores, sugere-se mais fortemente que a informação relevante desta vez seja que tenhamos aqui uma pessoa tão jovem e que ela seja passiva. De costas para o público em um cenário que lembra o de uma cerimônia de formatura e com um figurino de formando, o menino desempenha um gestual que, como o da mulher em *C.#01 Cesena*, assemelha-se ao de uma regência musical. Então, caminha para trás até esbarrar e derrubar as tábuas da lei que estavam ali fixadas. Sobe nelas. Talvez possamos compreender que isso representa um ato de contravenção, uma vez que em seguida o garoto começa a ser manipulado por um grupo de homens adultos que parecem domesticá-lo, adestrá-lo,

⁶⁷ Romeo Castellucci revela em carta que estava em dúvida se colocaria um ator ou uma atriz para despir-se do látex. O primeiro deixaria demasiado evidente o jogo com identidades, a segunda poderia levar a uma leitura de partenogênese e regeneração (in CASTELLUCCI, C. *et al*, 2007).

⁶⁸ É claro que temos de levar em consideração também que as implicações legais da nudez infantil em público são usualmente decisivas para tais escolhas artísticas.

⁶⁹ No vídeo, uma rápida imagem da mãe (pessoa vestida com a mesma pele de látex do primeiro episódio) aparece e some logo antes desta parte. Não é possível ter certeza quando ela entrou em cena ou até mesmo se a montagem do filme recupera uma imagem de *C.#01 Cesena*.

educá-lo. Vestidos todos iguais e na cor branca, obrigam-no a tomar um líquido branco (seria leite?) que ele claramente não quer beber. Sobre uma cama também branca, mexem no seu braço aberto,⁷⁰ que expõe músculos, nervos e ossos, cena que remete ao quadro *A Lição de Anatomia do Dr. Tulp* (1632) de Rembrandt.⁷¹ Colocam nele a balaclava igualmente branca, pois que não é possível ser humano sem usar máscara.

Há uma inversão de cores em relação aos acessórios pretos que usava a mulher em *C.#01 Cesena*. O branco pode fazer referência justo à clareza, à razão, à forma linear, que corresponde ao treinamento na linguagem. Isso já é apontado pelo cenário de formatura que, quem sabe, aluda à formação/formatação da criança. É interessante que todo o movimento de sua educação seja o de domínio de sua estrutura física e que se chegue ao ponto de operar sobre uma parte interna de seu corpo, talvez o que tenhamos de ligeiramente próximo da exibição daquilo que há por dentro da pele no primeiro episódio. No entanto, não há inversão. Somos confrontados apenas com a análise fria da composição material do menino realizada por um grupo de adultos que, em seguida, posa com ele e sua carne exposta para uma foto. Talvez exista um fetiche por se ver seu interior. Talvez ele já estivesse lá no espetáculo anterior – na boneca inflável que expõe a vulva – mas não era objeto de observação das personagens da obra, apenas nosso. E será novamente, pois que, como dito, a cena do envoltório suspenso ainda virá mais adiante nesta mesma peça, quando o ambiente será dourado outra vez.

Em *B.#03 Berlin*, uma tela transparente divide palco e plateia. Essa última, por sua vez, está repleta de grandes coelhos de pano, todos iguais, enquanto os espectadores humanos assistem a tudo lá de longe, nos balcões ao fundo do grande teatro. Esses animais tão lembrados por sua rápida e profusa reprodução sugerem uma hipermultiplicação daqueles na função de ver, talvez até de uma produção em série.

Iniciamos com um cenário preto no qual está uma cama branca, essa que nos lembra o momento em que houve a referência à obra de Rembrandt em *A.#02 Avignon*. Nela, uma mulher levanta-se, veste-se e calça-se. Em seguida, tenta acordar a menina que está deitada ao seu lado. É em vão. Há uma marreta por ali e um pouco de sangue na cama, fica sugerido o assassinato da criança. Não sabemos

⁷⁰ Aqui, o menino usa uma prótese.

⁷¹ Algo apontado por Joe Kelleher (in CASTELLUCCI, C. *et al*, 2007).

se esta que tenta acordá-la é a assassina ou alguém que acabou de ser pega de surpresa pelo que se passou enquanto dormia. Vestindo luvas emborrachadas (outro tipo de invólucro de látex), ela remove o cadáver de nossa vista. Retorna limpando os sinais do corpo arrastado pelo palco. De volta à cama, retira um dos sapatos e a calcinha e masturba-se. De pernas amplamente abertas, expõe sua vulva para a plateia na mesma posição em que isso ocorria em *C.#01 Cesena*, mas lá com uma pele inteiramente de borracha, enquanto aqui o corpo feminino é real e apenas as mãos estão cobertas por este material que acaba de servir para limpar a cena de um crime, para se distanciar dele, para dissociar-se. Seria com tal dissociação que se toca? Talvez, pois seu rosto está coberto pelo lençol branco, outra forma de se pôr uma máscara, de ser humana. Logo, a masturbação passa a ser feita com a boneca que ali ficou. O simulacro de bebê movendo-se por sua genitália nos leva de volta à ideia do parto.

A edição do registro em vídeo do espetáculo usa esse momento para mostrar mais uma vez o rosto dos coelhos. A montagem dá a seus olhos estalados um aspecto de avidez. O voyeurismo rapidamente insinuado no segundo episódio está começando a ganhar mais espaço (inclusive literalmente, já que estes bichos que tanto se reproduzem ocupam a extensão usualmente reservada à plateia no grande teatro). A atriz se aproxima da tela divisória no proscênio, lambe-a e toca o próprio sexo e seios enquanto parece observar seus inanimados espectadores, que nos são mostrados de novo. De costas, esfrega suas nádegas na película, abre-as com as mãos. Agora temos um close nos animais, que aparentam cada vez mais hipnotizados. Ela se curva mostrando ainda mais sua vulva. Nesta posição, levanta o tecido transparente para cochichar algo para eles. Não ouvimos o quê. Mas agora todo o silêncio que foi instaurado é quebrado de vez. Inicia-se uma série de barulhos e vultos projetados a sua volta. Os sons têm algo de familiar com a respiração expandida da primeira peça. Ela se encolhe de medo.

A película que separa o palco do restante é eliminada e trocada por um plástico sobre a cama, outro tipo de distanciamento, que lembra também o isolamento de uma cena de crime. Três mulheres vestidas de preto se movem em coreografia uníssona de caráter bélico. Três chapas metálicas redondas descem do teto e o trio atira nelas com pistolas e espingardas – ao que tudo indica – reais. Se pensarmos que o disparo de armas ocorre logo após a exibição dos órgãos sexuais femininos (desta vez, para os coelhos), lembraremos que é isso que se passava

com as flechas em *C.#01 Cesena*. A seguir, o grupo de atiradoras veste balaclavas pretas. A atriz inicial se põe nua e de costas, com apenas um dos sapatos, enquanto um grande círculo transparente se instala suspenso à sua frente. Com um borrifador em mãos, as outras marcam seu ombro direito com um líquido vermelho que escorre pelo seu corpo e vestem nela uma balaclava branca com a boca pintada de vermelho. A manipulação que ocorreu com o garoto em *A.#02 Avignon* insinua sua repetição.

O trio se despe, revelando suas lingerie e botas brancas, e, em seguida, altera todo o cenário, deixando-o também branco (como no segundo episódio). A protagonista é pendurada pelas outras atrás do disco pendente, que funciona como uma minitela divisória sobre a qual a mudança da luz às vezes nos deixa vê-la, às vezes não. Novamente, como nas duas peças anteriores, temos um corpo feminino suspenso e nu, mas aqui ele não é de borracha e, pela primeira vez, não será invertido. É como se a pessoa que está abaixo – a que recebe o banho de sangue da inversão da pele – e a que está acima – apenas um invólucro – houvessem se unido. Talvez por isso ela tenha sido tingida de vermelho. As tábuas da lei são trazidas pelas outras e ali deixadas. Ao canto do palco, elas simulam um sexo grupal que se deixa enfatizar como artificial. Tanto essa ação quanto a imagem central da mascarada içada e desnuda, que é continuamente revelada e velada pela iluminação, sugerem a ideia de voyeurismo, que vem se realçando no decorrer dos três espetáculos.

Agora largada no chão, a figura principal é deixada só, sem roupas e ensanguentada. Seus sapatos caem do teto. Uma lua preta se instaura e ouvimos sons de insetos noturnos: estamos em uma noite inversa, na qual tudo ao redor é branco.⁷² A atriz caminha de costas, derruba e sobe nas tábuas da lei, semelhante ao que fez o garoto em *A.#02 Avignon*. O chão treme. A tela divisória no proscênio retorna. Entram iétis, fictícios monstros das neves. Agora, além dos bichos falsos na plateia, temos esses duplamente artificiais: seres lendários; humanos em figurinos de monstros. Com medo da mulher, dominam-na com um aparato de capturar animais selvagens e a vestem com uma capa.⁷³ Um único iéti é preto e, próximo à película de separação, exhibe uma cenoura para os coelhos. Novamente, trata-se de

⁷² Que esta seja uma noite negativa, de céu branco e lua negra, é uma informação provida pelo próprio encarte dos DVDs do trabalho (SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO, 2007).

⁷³ Semelhante a que usavam certas figuras misteriosas do primeiro episódio.

chamar a atenção desses espectadores. Os outros trazem um caixão branco e dele sai a menina que vimos no início do espetáculo. Sons de galos e galinhas e uma bola de luz no alto indicam que está amanhecendo. A criança dança sobre o ataúde enquanto ouvimos uma música doce que canta a palavra “cuco” repetidamente. Tudo indica um despertar, um ressuscitar. Mas, vestida com sapatos pretos grandes demais para ela (e que, pelo modelo, sugerem-se os mesmos da adulta), ela levanta as tábuas da lei que haviam sido derrubadas, abraça a encapuzada que permanece imóvel e retorna para dentro do esquife. Não revive. Neva.

Seria a protagonista uma mãe que matou a própria filha ou apenas uma pessoa madura que confronta a irreversibilidade da morte da criança que ela mesma foi (algo sugerido por sua reentrada no caixão)? Talvez por esta ambiguidade ser tão relevante é que, desta vez, não tenhamos a inversão de gênero. Se antes observamos a oposição, a transformação do sexo em seu contrário, agora percebemos a continuidade: meninas que, ao crescerem, dão origem a mulheres que dão origem a meninas. Trata-se do trágico avanço do ciclo: o corpo infantil deve morrer para dar lugar ao controlado ser de linguagem. Seu desejo está ligado à exposição para o outro, mas mesmo esta será dominada, regrada pelas soldadas que a impedem de o fazer livremente, que invadem seu espaço, penduram-na e mascaram-na, tornando-a passiva e estável. Enquanto isso, simulam um envolvimento sexual com risadinhas e poses cheias de charminho, uma afetação que muito lembra a libido feminina como retratada nas revistas e vídeos para o público masculino⁷⁴ e que tanto contrasta com o incontido tesão da figura que se tocava ao se exhibir para os coelhos.

A feminilidade parece ser um aspecto importante aqui. No primeiro episódio, ela estava apenas no corpo de borracha. No segundo, era quase ausente. Neste, só há mulheres no palco e uma delas, real, expõe a própria nudez. Agora quem assiste é que configura um simulacro: os bichos de pelúcia nas cadeiras. Estaria implícito que nós, espectadores vivos, seríamos como estes? Assistimos ávidos à tragédia de uma criança e de uma adulta ser assistida avidamente por coelhos falsos e, deste modo, virar tragédia, virar teatro. Precisamos estar longe para desejar e ter prazer na violência que é o ciclo da vida. Precisamos do distanciamento cênico. Nada mais masculino que este afastamento, simbólica capa de látex, tela divisória: nosso olhar

⁷⁴ Pela sua caracterização, é difícil não lembrar das coelhinhas da Playboy, até porque o próprio público é formado por coelhos.

tanto observa a agressividade do próprio fluxo da existência, como a duplica, soma a ela seu fetiche pelo domínio, pelo controle da forma desta energia libidinosa e brutal.

Talvez não seja outra coisa que a lua e a noite nos falem: o feminino. Como dissemos antes, o caráter do que é noturno tem esta conotação em diversas culturas e não parece ser diferente aqui. Sua inversão de cores, que apresenta um luar negro em meio ao entorno branco, dá clareza (clareza, luz, linearidade, ideia, governo) à excitação da mulher, antes envolvida pela negritude que tomava o cenário e seu figurino e que deixava contrastar apenas a cama branca, local do violento crime.

No segundo episódio, a palidez das vestes e do entorno impera durante toda a domesticação do garoto. Já no final, retorna o ambiente todo dourado do primeiro justamente para repetir sua ação. É a transformação no decorrer do projeto que nos permite ver a caixa cênica áurea de ambas as peças como algo à parte da dualidade preto e branco. Talvez esta seja a razão pela qual principiemos a trajetória da *Tragedia Endogonidia* com uma feminilidade artificial, apenas uma casca da qual, como quem sai de um ovo, sai um homem. Assim, embora a obra comece com o ato do nascimento, não marca a fêmea ou o macho como origem, apresenta um corpo que permanece ambíguo. Este elemento destacado da polaridade pode servir justamente para que prestemos atenção na passagem de um oposto ao outro, o que é a principal ocorrência naquele primeiro espetáculo, baseado nas inversões de gênero, mas cujo sentido se amplia no desenvolvimento de construções masculinas e femininas nos dois seguintes.

Claudia Castellucci, irmã e parceira de criação de Romeo Castellucci, fala sobre o dourado como diverso do que ela mesmo chama, de modo tão semelhante ao que temos feito aqui, de “psicologia da luz solar”, ou seja, um pensamento racional. Ainda aponta nele uma “simultaneidade de formas” que nos aproxima da ideia de algo fora dos contrários obscuridade/clareza (in CASTELLUCCI, C. *et al*, 2007, p. 64, tradução nossa). É que o contraste entre as linhas definidas dos corpos dos atores e o brilho metálico, bem como o efeito espelhado do cenário, gera uma percepção confusa de reflexos, uma explosão das delimitações. O resultado do espaço auricolor sobre a luz é particularmente interessante para os criadores, pois além de a mínima fonte de iluminação ser amplamente expandida e capaz de mostrar o que ali está, o objeto que a irradia se torna invisível: a luz parece ser autogerada.

Como em certos retratos de Rembrandt,⁷⁵ nos quais um tanto de partículas luminosas parece queimar através da opacidade do material, o centro orgânico destes corpos é estimulado por ondas que os vibram por dentro. Em Rembrandt, a luz vem de dentro, e isso é uma invenção de significância ontológica, pois que significa considerar o nascimento como um evento de escuridão. A escuridão aparece como luz de dentro. É o *começo* que, como diz Franz Rosenzweig,⁷⁶ *é o único enigma no mundo* (CASTELLUCCI, C. in CASTELLUCCI, C. *et al*, 2007, p. 63, itálicos da autora, tradução nossa).

Fica evidente aqui a relação entre nascimento e “dar à luz”. Esta luminosidade que surge na escuridão, mas que não é solar, pode nos lembrar bastante o raio wakeano. Observemos que novamente ele aparece em nosso debate tendo íntima ligação com a origem. Estamos rondando não apenas os mesmos temas, mas com a *Tragedia Endogonidia* retomamos até mesmo semelhantes imagens que dão corpo a eles: o “começo” é retratado como aquilo que ocorre – ou que se revela – na irrupção luminosa em meio a escuridão, porém uma que não é de caráter solar, diurno, da ordem do apreensível. Mais que um princípio – no sentido de algo que determina o que vem a seguir –, o começo é “o único enigma”, aquilo para o qual nos voltamos a cada passo, aquilo para o que o avanço da nossa caminhada tenta retornar, mas que não será possível, pois a matriz da claridade não está lá, apenas a sua irrupção: “[...] a fosforescência corta a ligação com as fontes de luz, tornando vão qualquer retorno a uma origem. Um começo, exatamente aqui. Tudo começa, aqui. De degeneração em degeneração” (CASTELLUCCI, C. in CASTELLUCCI, C. *et al*, 2007, p. 65, tradução e grifo nossos).

As associações comuns entre *Tragedia Endogonidia* e o *Finnegans Wake* se explicam porque, como já dissemos, elas não são novas. Tomam mitos de derivações diversas e priorizam tanto aqueles que estão mais evidentemente vinculados ao modo de ser da cultura ocidental, quanto os elos perdidos, que se ligam a nós pela falta. Esses parecem ao mesmo tempo não nos pertencer e conversar profundamente conosco, como uma lembrança vaga e distante, mas de impacto decisivo, contundente – talvez como aquela saudade de “não se sabe o que” da qual nos fala Maffesoli. De modo que o feminino em seu sentido mítico perpassa toda a proposta estética do projeto de Castellucci e pode ser pressentido antes mesmo de ser interpretado como tal. Enquanto o masculino nos remete a tudo

⁷⁵ Recordemos que o artista é referenciado em *A.#02 Avignon* na cena que remete ao quadro *A Lição de Anatomia do Dr. Tulp*.

⁷⁶ Franz Rosenzweig (1886-1929), filósofo autor de *A Estrela da Redenção* (1920), acreditava que a união da filosofia com a teologia seria capaz de gerar um pensamento que bem combinasse a subjetividade da experiência com a objetividade.

que é ativo, ao que se impõe, e, portanto, à claridade e à razão, como o que nos permite ter domínio sobre as coisas, seu outro polo navega livremente entre tudo o que não se encerra nisso: o irracional, o inconsciente, a origem paradisíaca irrecuperável, a obscuridade, a transformação, a materialidade. Ele é todos esses e nenhum destes por si só. Sua definição escapa, motivo pelo qual é tão bem representado pelo escuro.

Contudo, o teatro é o lugar da ação e, portanto, nele, uma dessas compreensões já se põe como o elemento que requisita as outras: a matéria. “O problema está em sermos [nós do teatro] peregrinos da matéria. A matéria é a última realidade” (CASTELLUCCI, R., 2007, p. 181). É ela que nos deixa perceber a feminilidade sem que ainda tenhamos formulado qualquer conceito em relação à escuridão. Pois é dela que emerge vida, mas também é ela que é útero, espaço vazio que acolhe a linguagem que lhe dá forma e sentido. Masculino, o pensamento é tanto parido por ela, quanto aquilo que a fertiliza. Surge dela e se impõe sobre sua natureza ausente de significado, direciona-a, mas que nunca a controla de uma vez por todas.

Este entendimento nos remete a algo antigo. Como nos postulados de Maffesoli, deparamo-nos com o que é “anterior”, tanto porque é sentido como primário, quanto porque é realmente arcaico, já que está na raiz da tragédia: o retorno ao pré-trágico nos leva a uma expressão predominante da presença física do corpo no espaço, força primeira, precedente à razão, e feminina. Por outro lado, o desejo de dominá-la não está naquele início, é muito mais um comportamento fruto das transformações sociais do ocidente. Como coloca Castellucci:

[...] se há uma polêmica em relação à tragédia ela está, sem dúvida nenhuma, ligada ao papel do autor, ao movimento da escritura e, portanto, a esta incrível pretensão de verticalidade sexuada. Existe uma tradição, completamente esquecida, cancelada, afastada do teatro ocidental que é aquela do teatro pré-trágico. E foi removida porque é um teatro justamente ligado à matéria e ao terror da matéria. É, sem dúvida, ligado muito mais a uma presença ou a uma potência do gênero feminino. Entender a ação do feminino (seja no mistério da gestação da vida e na custódia dos mortos) é um fato que concerne na realidade, também à expressão artística, que reencontra neste termo feminino uma relação com a vida real que vai do nascimento à sepultura. A arte no teatro pré-trágico tinha este vínculo privilegiado com a mãe em relação ao corpo gerador e ao corpo recomposto pela sepultura. Saímos da esfera linguística (CASTELLUCCI, R., 2007, p. 181, grifo nosso).

É interessante que o artista nos traga a perspectiva da maternidade como aquilo que nos liga ao início e ao fim, pois mais uma vez em nosso debate esses dois opostos aparecem como estreitamente correlacionados, um nos levando ao outro. Semenowicz (2013) aponta que já nas produções anteriores de Castellucci as personagens são confrontadas com sua própria finitude e associa isso ao que chama de fundante no trabalho do diretor: um resgate das concepções da era do matriarcado. Apoiando-se em explanações do antropólogo Johann Jakob Bachofen, explica que ela corresponde ao período pré-trágico (também chamado de pré-helenístico) e que foi marcado por uma grande integração com os fenômenos naturais e com a matéria. Desta relação, deriva uma forte consciência da fragilidade da vida terrena e da dor da morte, que é lamentada pela mulher, especialmente pela mãe. É ela quem clama com maior fervor por consolo,⁷⁷ o que encontra no ventre da mãe-terra, pois que essa nutre a existência. Portanto, a sociedade matriarcal é regida pela visão de que a experiência humana começa e termina na terra, essa que pode ser compreendida como tudo que é material e que tem características essencialmente maternas. “*We’re all found of our animal matter*” (294.F06) [Somos fundados da nossa matéria animal].⁷⁸ Tal compreensão se opõe à cultura e à intelectualidade, formas típicas da vivência do patriarcado.

Portanto, se destacamos em nossa análise a participação da figura da mãe na *Tragedia Endogonidia*, é porque ela nos fala do começo e do fim, ou seja, do ciclo.⁷⁹ No entanto, é evidente que, se o feminino como essa relação com a materialidade pode ser pressentido na obra, mesmo que não formulemos uma elaboração dele, é igualmente verdade que o pensamento, o sentido, ou poderíamos dizer até mesmo o conceito, continua lá. É ele que aparece, por exemplo, em nossas ponderações sobre as constantes oposições de gêneros e de cores. O próprio diretor o comenta (CASTELLUCCI, R., 2007, p.186), chamando-o de “retórica” e

⁷⁷ Talvez possamos ver aqui uma conexão com o início do terceiro episódio, quando a mãe encontra a menina morta. Para J.K. (in CASTELLUCCI, C. *et al*, 2007), é à sua dor e ao seu luto que assistimos na sua masturbação, uma tentativa de consolo por meio do prazer físico.

⁷⁸ A palavra matéria compartilha raiz etimológica com a palavra mãe, algo que Joyce explora muito. Aqui, ela aparece junto ao vocábulo “*animal*”, que além de “animal”, insinua Anna, a personagem feminina da obra, e ainda “anima”, que significa “alma” em latim, além de ser o termo cunhado por Jung para fazer referência à contraparte feminina da psicologia do homem.

⁷⁹ É certo que a primeira figura do ciclo é uma mãe artificial e, como dissemos, talvez isso aconteça para não marcar claramente mulher ou homem como o início (como a Bíblia faz com Adão), ao menos não com um corpo real, com suas singularidades. Assim, o que aparece em cena é uma alusão mais ampla à maternidade e ao nascimento: nasce-se de um corpo feminino genérico, não de uma figura central com narrativa própria, não de uma Eva. O ato de nascer é que é primordial, é que tem o *status* de princípio.

dizendo que “corrompe” a pureza da arte, condição que nela é inevitável e que deve ser assumida. A questão para ele, parece-nos, é não se deixar engolir pela intelectualidade. A exibição que é atributo do teatro já coloca a duplicidade da situação e ela deve ser valorizada: por um lado, o ator está a representar, a adotar o jogo da abstração, da linguagem; por outro, a concretude do corpo daquele que se expõe ao público produz a violência na dimensão real, material, da performance, “porque o olhar dos outros, vos asseguro, é tão pesado quanto uma martelada” (CASTELLUCCI, R., 2007, p. 186).

Daí concluímos que a brutalidade todo o tempo referenciada pelo projeto não é uma só: é a domesticação, ligada a uma apreensão do significado, mas também a força impetuosa que existe no mostrar a própria carne, aquela expressa no desejo incontido da mulher que se esfrega para a plateia em *B.#03 Berlin*, pois que a tangibilidade estabelece uma sensualidade, uma atração do observador. Desse último modo, temos o sentimento trágico do qual nos fala Maffesoli, de que a vida é avassaladora. Do primeiro, temos a tendência judaica de experimentar esta potência: com distanciamento.⁸⁰ A vulnerabilidade do intérprete advém do fato de que esse é apenas objeto da fruição alheia enquanto o contrário não se dá. Daí que, em vez de unir palco e plateia – como o faz Bernat e, de certa maneira, também Cage –, a *Tragedia Endogonidia* os separa. Em vez de uma inclinação ao grupo, como nas descrições do sociólogo francês, há uma demarcação de poder, de domínio.

A tela está lá claramente para colocar o problema do ato de assistir. Os coelhos falsos também, bem como o público que vê de longe. Mesmo em *C.#01 Cesena*, a caixa dourada que compõe o cenário já apontava a questão, pois exigia que os atores passassem pela frente do palco para entrar em cena.⁸¹ E é por um jogo “retórico” – para usar o termo de Castellucci – que isso é representado, por exemplo, na fotografia com o menino de braço aberto e na mulher pendurada nua e mascarada. Essa última talvez remeta às práticas de BDSM.⁸² o que será mais claramente aludido em *M.#10 Marseille*, quando ela é novamente suspensa, mas agora também amarrada aos moldes de *bondage*. Nesta ocasião, uma plateia de

⁸⁰ Pois, lembremos, nossa cultura também acredita que do pó viemos e ao pó voltaremos, mas essa associação de origem e fim com a terra não nos leva a uma vivência material da forma trágica.

⁸¹ Como explica Claudia Castellucci (in Claudia Castellucci et al, 2007).

⁸² Acrônimo para os subgrupos *bondage* e disciplina (B&D ou B/D), dominação e submissão (D&s ou D/s) e sadomasoquismo (S&M ou S/M), podendo fazer referência ainda a outros comportamentos sexuais relacionados.

homens vestidos de cavalheiros do século XIX tiram retratos com ela, assim repetindo também a cena com o garoto. Logo, a exibição, e sua relação com um tipo de tensão sadomasoquista, continuará a ser importante no decorrer do projeto.⁸³ E a dor pode estar tanto em uma dimensão mais representativa como esta, quanto em um plano anterior, de uma reação primária, como, por exemplo, nos tiros de revólveres, que nos trazem um medo misturado à excitação, geram em nós uma urgência que, no ambiente controlado da cena, pode ser extremamente prazerosa. A relação entre os dois modos de operação é de suma importância para o efeito geral de uma tensão permanente que afirma todo o tempo o sadismo do espectador trágico. Somos atingidos em níveis diversos que talvez demoremos ainda um tanto para elaborar.

E é também de diferentes formas que a transformação do projeto nos afeta. Uma delas é própria da materialidade: originar-se e findar-se. Na *Tragedia Endogonidia*, a maneira mais direta de apreendermos o terror que participa da matéria é o nosso confronto com o surgimento e perecimento das imagens conforme os espetáculos se reproduzem. Para além de observarmos ações que sugerem a ideia de nascimento e morte, de fato as vemos nascer e morrer. E isso não podemos dominar com nossa análise. Nas palavras do próprio Castellucci, “A matéria é escura” (2007, R., p. 185). E se a potência de determinados eventos é dada a priori pelos sentimentos que a trazem antes de qualquer razão – susto, medo, tensão, nojo –, o fim é o que nos arremessa no impacto primordial. A morte nos joga no “grande enigma”. O acabar nos atira ao mistério da origem.

Trata-se de uma percepção material intensa, mas de modo diverso daquela dos tiros, por exemplo. É a percepção da própria realidade da matéria, da sua existência. É, portanto, não apenas uma percepção do que existe de primário nas coisas, mas “a” percepção primária, que diz respeito a todas. A percepção daquilo na matéria que, a despeito do que nela pode ser direcionado pelo sentido, permanece indomável, incontrolável, e, assim, aterrador, mas também puro desejo. Como dissemos no capítulo anterior, “a escuridão se obscurecendo”, o que quer dizer “ocorrendo”, mas também tornando-se ainda mais aquilo que nos atrai à sua

⁸³ E se pontuamos antes que não podemos ignorar a força do discurso dos registros escritos sobre nossa percepção, é preciso também que destaquemos que o fato de conhecermos o projeto como um todo têm influência sobre o que dissemos aqui sobre os três episódios analisados.

impossibilidade. Tudo isso, paradoxalmente, efeito da linguagem. Uma trama cênica. Artifício. Exibição.

Neste complexo entrelace entre a concretude e o mostrar, temos uma relação irreversível com o passado (como a menina que deve voltar para o caixão), que aponta que nada regressa e, mesmo assim, padrões que não cessam de retornar. A reprodução é o padrão a se autorreproduzir de modo incontido (“*generations, more generations and still more generations*”). É assim que a *Tragedia Endogonidia* alcança algum ponto de contato com a característica teatral que, segundo Atherton, interessava a Joyce: a de nos fazer ver o mesmo que já é outro. A proximidade das artes cênicas com a vida se faz evidente. Na forma proposta por Castellucci, elas demonstram uma capacidade própria para revelar, por meio de uma vivência, o impacto do rever. Pois é no rever que mais acentuadamente nos damos conta do ver. É no retorno que a mudança mostra a aptidão de tudo para ser passagem, finitude. É no igual que notamos o que é sempre inédito. Impõe-se sobre nós uma intensidade das formas que renova nosso contato com a dor e o prazer, com o terror e a beleza que se expressam na dualidade dionisíaca.

Reforçada pelas conceituações que as estruturas nos permitem, essa jornada possibilita aproximações em graus diversos e, como no *Finnegans Wake*, podemos nos libertar dela quando quisermos. Assim, diferente do minimalismo de *4'33"* ou mesmo da narrativa linear de *A Sagração da Primavera*, a *Tragedia Endogonidia* não encerra uma experiência pontual e comum aos seus participantes. A cada passo do espectador, um mundo de repetições se abre junto a elementos novos que nos reposicionam no começo, que nos devolvem à origem sentindo que nunca saímos dela ao mesmo tempo em que nunca a alcançamos. O maior impacto do ciclo é este. Não à toa, lembremos, ele é circular: termina em seu início. Pois que tudo nele remete sempre à origem. Ela está continuamente se reproduzindo e tudo se volta a ela, mas permanece se fazendo marcante como ausente. Todas as mutações do espetáculo nos levam a senti-la, todas produzem sentidos profundos que a ela se relacionam, mas nenhuma a alcança, nem como uma interpretação final daquilo que ela desperta em nossas vidas, nem como revelação de um ponto de descanso para a forma. É por isso que novas imagens continuarão a surgir. É por essa razão que insistiremos em criar e em assistir a variações do mesmo, que não cessam de apresentar mais informações e impressões potentes que nunca são suficientes. A carência da origem provoca a carência do fim. Sentimos o peso do tempo da falta.

Arriscamos dizer que tal gravidade não se realizaria não fosse o excesso que caracteriza o projeto. Falamos aqui de apenas trechos dos três primeiros episódios, mas devemos lembrar que eles ganham muitos contornos no contato com os outros oito não analisados, bem como cada um deles é, em grande parte, um universo de transformações quando visto em relação aos seus pares. Cada espetáculo possui imagens arquetípicas muito vigorosas, que nos tocam no que têm da carga fatalista e catastrófica própria à tragédia e que ganham ainda mais volume ao levarmos em conta a quantidade de referências que evocam. Não só o tamanho do objeto artístico e a diversidade de conexões que se abrem são relevantes, mas o fato de que a circularidade impede o acabamento. Tudo pode se ligar a tudo, nada se completa com o que quer que seja. Seu programa partilha com o *Wake* a busca determinada por integrar tudo – não sintetizar ou fixar, e, sim, incluir. Ambas as jornadas nos colocam progressivamente numa procura por abarcar as diversas oposições, abranger os pontos de contato. Mas também nas duas tudo se apresenta somente para desaguar no próximo sem que tenha antes revelado qualquer finalidade. Não há drama aqui, não há plano, não há direção, não há sentido, não há sequer abertura para a resolução. O fardo é grande e, de modos diversos, a travessia não é fácil. Somos atraídos a realizá-la pelo vasto potencial renovador que nos oferece, mas esta capacidade é diluída nas tantas possibilidades. Tudo se dissolve conforme não cessa de se repetir e, quando quisermos, desaguará no mar.

3.6 RE-VERSO: DE COMO A TROCA ENTRE CAUSA E EFEITO GERA IMANÊNCIA

Our wholemole millwheeling vicociclotometer [...] autokinatonetically preprovided with a clappercoupling smeltingworks exprogressive process [...] receives through a portal vein the dialytically separated elements of precedent decomposition for the verypetpurpose of subsequent recombination so that the heroticisms, catastrophes and eccentricities transmitted by the ancient legacy [...] may be there for you [...].

Of cause, so! And in effect, as? (614.27-615.11).

[Nossa senhorarroda moimhorremovente ciclometraviciada (...) autokinetoniticamente pré-provida com um parearraio processo de dissolobras exprogressas (...) recebe por uma veia portal os elementos de precedente decomposição separados dialiticamente para o precisotencioso propósito de recombinação subsequente a fim de que os heroiticisms,

catástrofes e excentrismos transmitidos por legado antigo (...) possam estar lá para você (...).

É causa que sim! E com efeito, tal?]

A *Tragedia Endogonia* nos apresenta diversas inversões: cenários pretos e brancos, gênero feminino e masculino, dia e noite, crianças e adultos. Mas ainda que as coisas não cessem de se transformar em seu contrário, existe uma única direção na qual elas avançam, à frente: do episódio 1 ao 11, da mãe à filha, da vida para a morte – a menina deve voltar para o caixão. Mas há muito ressuscitar no *Finnegans Wake*... Nele, o feminino é não apenas o que dá a vida, a mãe, mas o que devolve a vida, a curandeira.⁸⁴ Nada é irreversível: as coisas se destroem, mas também se reconstituem.

Por sinal, nunca distinguimos muito bem um do outro. Não sabemos se as personagens morrem para dar lugar a semelhantes ou é outra versão delas mesmas que vemos o tempo todo, ou mesmo se toda esta repetição é psicológica, típica do retorno obsessivo do trauma. Talvez seja importante que não haja distinção, pois a afinidade estrutural entre essas situações nos mostra que é em diversas dimensões simultâneas que a vida não cessa de se reduplicar: inconsciente, evolução pessoal e ciclo de reprodução e morte compartilham as mesmas características fundamentais.

Poderíamos dizer que temos aqui uma construção fractal. E, no *Finnegans Wake*, ela se dá igualmente no tema e na forma. Hart (1962) observa que o romance é tão envolvido com padrões que se pode encontrar, literalmente, uma dúzia deles sobrepostos em um trecho, mas aponta que aquele mais relevante e permanente no romance é o do sistema cíclico de ascensão, declínio e nova elevação.

Há considerável variação na medida em que cada capítulo do *Finnegans Wake* é organizado de acordo com um esquema cíclico interno e, em geral, é possível afirmar que aqueles capítulos que foram escritos ou revisados por último tendem a mostrar maior preocupação com o desenvolvimento cíclico. Um capítulo como este pode ser subdividido de novo e de novo até que ciclos completos sejam encontrados em frases curtas ou até mesmo em uma única palavra (HART, 1962, p. 45, tradução nossa).

De modo que o ciclo não tem necessariamente posições rígidas na obra, mas é fortemente sugerido na frequência com que aparece e na maneira em que se repete em diversas escalas sobrepostas.

⁸⁴ Como a deusa egípcia Ísis, que ressuscita seu marido Osíris. Ela é referenciada no *Wake* para apontar a circularidade que une passado, presente e futuro na mesma forma: “*all goes. What will be is. Is is*” (620.32) [tudo se vai. O que será é. Is is].

Já havíamos mencionado em nossa introdução que Eco (1982) observa o *Finnegans Wake* como caótico e estruturado ao mesmo tempo. Talvez o padrão cíclico seja seu meio primordial de ser ordenado, esquemático. Mas, como coloca o autor italiano, a sistematização serve justamente à construção de uma “cosmologia do caos”, da grande falha que constitui a sua epifania. Acrescentamos agora que, para o crítico, isso está estreitamente ligado a um aspecto que considera central à constituição da obra: sua anulação da concatenação clássica entre causa e efeito, capaz de esmaecer nossa convicção de que o curso apenas avança. Ao apontar que o romance não possui uma ordem temporal que configure uma cadeia de acontecimentos, o estudioso chega então a uma afirmação um tanto estranha ao nosso modo de pensar habitual, mas, acreditamos, que flagra uma das características mais relevantes da singularidade wakeana: “um evento pode se tornar a causa de sua própria causa remota” (Eco, 1982, p. 75, tradução nossa).

Para explicar como o processo se dá, Eco associa o universo do livro a teorias da física da segunda metade do século XX sobre relações de causalidade. Voltando-se principalmente aos postulados de Hans Reichenbach, o autor explica que nossa percepção está acostumada com cadeias causais abertas, ou seja, com associações lineares entre causa e efeito nas quais temos as ocorrências A, B e C, conseqüentemente. Mas a ciência moderna busca compreender fenômenos que não se encaixam neste postulado, as chamadas “cadeias causais fechadas”. Até mesmo, procura imaginar outros totalmente possíveis a partir do ponto de vista lógico desses casos, como o descrito a seguir:

[...] poderia acontecer de eu encontrar a mim mesmo de dez anos atrás e conversar com ele e que, dez anos depois, a mesma situação seria inevitavelmente repetida, ainda que minha idade fosse diferente. Enquanto na primeira vez eu era minha versão mais jovem, na segunda eu seria a mais velha que conversa com uma terceira e procura convencê-lo que somos a mesma pessoa ou vice-versa (ECO, 1982, p. 75, tradução e grifo nossos).

Assim, em vez de um fato no passado motivador de um efeito futuro, o que temos aqui é um círculo no qual uma ação é resultado da outra, e vice-versa. Ou melhor, é uma espiral, pois na segunda vez é com uma terceira versão de si que o indivíduo conversaria. “*doublecrossing twofold truths*” (288.03) [dupliacruzando verdades duais].

Eco enfatiza que, embora tal tipo de história seja comum a muitas ficções científicas, no *Finnegans Wake*, diferente daquelas, não se trata apenas de um aspecto narrativo, algo contado por meio da nossa linguagem comum em sua natureza consecutiva, mas de algo instaurado pela concepção semântica e sintática. “[...] como resultado, a totalidade da obra permite que o leitor construa livremente um universo semântico de acordo com uma ordem reversível de causalidade (Eco, 1982, p. 76, tradução e grifo nossos).

Podemos pensar que certamente há movimento, mas não conhecemos sua direção. O que temos é uma imagem do encontro. Mais ainda, temos a geração de si mesmo, já que não há objetos anteriores dos quais resulte o objeto em questão. Com o princípio e o fim contidos um no outro, nada está deixado de fora, nada veio antes ou virá depois. A ação é a própria conjunção. Talvez caiba aqui a imagem do ouroboros, a figura mítica da cobra que come a própria cauda – ou, poderíamos dizer também, do rabo que se coloca na boca do animal, pois a união dos polos contrários não nos impõe uma sequência. O símbolo nos fala de uma concepção que se encerra em si mesma, que se autoalimenta, por meio da união de fim e começo.

A potência dessa imagem pode se conectar com uma característica wakeana importante que Eco defende ser determinada justamente pela viabilidade da inversão de causa e efeito: a homogeneidade. Embora o estudioso considere que o livro se aproprie de diversas visões do mundo, comprimindo enquadramentos tão diversos que são “mutuamente excludentes” (ECO, 1982, p. 74), afirma também que é possível tomar qualquer um deles, ou mesmo iniciar uma exploração da obra por qualquer de seus eventos, tendo como resultado a identificação de conteúdos idênticos.

O *Wake* é, assim, um universo dominado por “isotropia” no sentido de que, em um sistema apropriado de coordenadas, nenhuma coordenada se mostra privilegiada para um observador olhando em direções diferentes. Em tal sistema, o universo se mostra idêntico em todas as direções e, portanto, isotrópico (ECO, 1962, p. 76, tradução nossa).

Não imaginaríamos a palavra “homogeneidade” sendo identificada com o *Finnegans Wake* se levássemos em consideração apenas a ideia de quebra e sua consequente multiplicação das formas que tratamos no capítulo anterior deste trabalho. Todavia, é agora oportuno esclarecermos que as quebras que constituem

os lampejos da obra não nos põem em uma direção linear na jornada wakeana. Mesmo tais revelações serão contrariadas. Qualquer forma de percepção não poderá se impor, pois requisitará o sentido inverso.

A isotropia de que fala Eco lembra a observação de Lepecki sobre o escuro: nele, todos os lados são iguais. No entanto, a similitude aqui não é produzida pela ausência de formas distinguíveis, mas pela imensa multiplicidade delas. Assim, a escuridão é metáfora para a falta de localização em meio ao excesso. Contudo – e é a isso que devemos estar atentos – diferente do que se poderia esperar, a desorientação não emerge do puro e simples caos (embora possa ser seu primeiro aspecto ao adentrarmos a obra). Pois lembremos que, ao falarmos em “causa e efeito”, estamos enfrentando um desafio de investigação das relações que não se pode reduzir a uma aleatoriedade qualquer. Estamos sendo intimados a traçar associações que, ainda que não tenham respostas lineares, apresentam certo tipo de respostas, de intersecções.

De modo que a impossibilidade de nos situarmos emerge quando observamos a aparência fractal da composição geral, dada pela intensa repetição de alusões em diversas escalas sobrepostas das quais nos fala Hart. Então, realizamos constantemente o entrelaçamento entre eventos que são centrais em certas narrativas e somente pequenas menções em trechos nos quais outras histórias ganham maior evidência. Não é possível determinar se um é a expansão de outro ou se, ao contrário, esse é a contração daquele. Aliás, o tipo de cruzamento é capaz de se dar em níveis tão variados de realce, em escalas tão distintas de destaque entre alusões e narrativas diversas, que frequentemente temos a sensação de que tudo pode estar presente em todos os momentos. Talvez esta seja mesmo apenas uma impressão, mas trata-se de uma bastante comentada entre os leitores wakeanos,⁸⁵ quem sabe, justamente, porque se apresenta de maneira muito forte. Ela se traduz em algo deveras importante: a intuição de que tudo retorna o tempo todo; ou então, podemos dizer ainda, de que passado e futuro se comprimem neste momento em que tudo sempre está, “*at this auctual futule preteriting unstant*” (143.07-08) [neste progreciso dinstante do futolo do pretérito].

⁸⁵ Como lembra Seamus Deane: “Muitos leitores do *Wake* preferem acreditar que ele está tão saturado em suas preocupações, tão dominado por suas próprias técnicas de apresentação e explanação, que o todo está contido em cada parte” (DEANE in JOYCE, 1992, p. IX, tradução nossa).

Portanto, acreditamos que a noção de que todos os tempos são requisitados simultaneamente ocorre pela construção de um universo que é idêntico em todas as direções. No *Wake*, o instante convoca o todo; o todo se realiza no instante. Não de maneira direta, não de modo a permitir uma totalização, apenas como um pressentimento – a cada raio, a cada quebra – daquilo que se revela, mas que nunca atingimos de modo final. Trata-se de um efeito geral sobre a percepção do leitor que o faz visualizar algo que talvez nem esteja de fato ali, já que, como dito por Hart, a fractalidade dos ciclos não é assim tão rigorosa e pode estar mais realçada em alguns trechos do que em outros. Mas é exatamente com a percepção que estamos lidando aqui. E que ela não cesse de ser atingida por impressões opostas é a grande questão wakeana que nos interessa.

Assim, se falamos no capítulo anterior de como as duplicações são o que gera movimento por meio da ramificação, podemos observar neste que também a imanência tem forma dupla: a dos opostos que se encontram em direções intercambiáveis. As relações wakeanas estão dadas de modo simultâneo, nós é que nos movemos por ele traçando nossos caminhos erráticos, nossos desvios, quebras, os ramos diversos de nosso trajeto. A dinâmica gera uma percepção imaginária de uma evolução filogenética, mas o tempo (ou melhor, o espaço-tempo) é estático, imutável. Aliás, isso é exatamente o que Albert Einstein postulou com sua teoria da relatividade: passado, presente e futuro coexistem em dimensões diferentes e sua separação é ilusória.⁸⁶ O rio que não cessa de correr é como vivenciamos o universo, mas não como ele é; é parte de nossa experiência e não da estrutura que nos acolhe.

Desse ponto de vista, talvez pudéssemos ousar dizer que tanto o romance de Joyce quanto o universo são o próprio paraíso que buscamos alcançar, este lugar em que tudo está em sua conformação original. É como se, caso pudéssemos unir seus opostos todos, descobriríamos um estado sem dualidades, um tempo que não corre (lembramos que uma das possibilidades de compreensão da frase de abertura do livro é que estamos exatamente no passado de Eva e Adão).^x Tal qual na descrição de Maffesoli, pressentimos que esta origem existe, que ela é anterior (em mais de um sentido) a tudo que aí está, que fornece as bases da experiência

⁸⁶ Em uma carta de condolências à família Besso, Albert Einstein escreveu sua famosa citação: "Agora Besso partiu deste estranho mundo um pouco antes de mim. Isto não significa nada. Pessoas como nós, que acreditam na física, sabem que a distinção entre passado, presente e futuro é apenas uma ilusão teimosamente persistente".

presente, mas nunca de fato a alcançamos – nem no livro, tão pouco na realidade. Aliás, pode até mesmo não ser relevante saber se ela de fato existe.⁸⁷ Ainda assim, é em conexão com ela que agimos, pois é em razão de sua falta que avançamos. É desta maneira que o *Finnegans Wake*, o livro das multiplicidades tantas que não cessam de se anular, transforma-se no livro que nos vincula à unidade.

Vivemo-la apenas como transformação, como movimento, como contínuo aparecer e desaparecer para reaparecer outro. “*Be! Verb umpricipiant through the trancitive spaces!*”. Eventualmente seremos capazes de observar a coincidência dos opostos, isto é, a possibilidade de inverter as localizações espaço-temporais, de compreender que passado e futuro são dois extremos que existem um em relação ao outro, que formam uma só coisa, mas que podem perfeitamente ter seus nomes trocados. Portanto, diferente do Universo, no *Finnegans Wake*, a reversibilidade de causa e efeito é passível de se nos fazer conhecida. Porém, mesmo no caso em que observamos a igualdade entre os polos, é ainda pela multiplicação das formas que traçamos nosso caminho. Não atingiremos a imanência.

O que experimentaremos talvez seja o ápice da dualidade, pois que a possibilidade da reversão dos contrários cancela qualquer ideia de linearidade, mesmo o aspecto consecutivo que ainda persistia no ciclo. Seja nele ou na evolução filogenética, estamos ainda arraigados no encadeamento, na sequência, na ordem, e assim cada etapa impõe uma origem clara, uma causa. Os eventos têm estreita relação com o que os dispara, pois, como tanto dissemos até então, o princípio determina um fim. Já um tempo que aceita seu revés coloca a origem como algo sempre móvel. Assim, deixamos morrer a cristalização de um ponto de referência em que ela existe, uma configuração específica dela, deixamos morrer o princípio que com ela se confunde.^{xi} Logo, a reversibilidade de causa e efeito é mais uma inversão wakeana, mais uma maneira do romance se contradizer. E é a mais feminina de todas, pois notamos que a revelação produzida no choque dos contrários não determina qual deles é a afirmação que deve ser negada. Ambos podem ser afirmações ou negações. A feminilidade se revela na passagem de um ao outro.

⁸⁷ De modo que mesmo a teoria da relatividade de Einstein pode ser tomada apenas como mais um discurso sobre o funcionamento do universo, a ser considerado em relação com outros de natureza diversa (míticas ou literárias, por exemplo). Para Eco, a visão do autor irlandês é semelhante: “Ele [Joyce] propõe uma forma do mundo na linguagem, uma hipótese oferecida de dentro do formato linguístico. O mundo em si não é de interesse de Joyce” (ECO, 1982, p. 84, tradução nossa).

Igualmente ao intenso padrão cíclico, é preciso que tenhamos avançado um certo tanto para que observemos a possibilidade de tal revés. Se é válido que se leia somente fragmentos do *Finnegans Wake*, é ainda necessário que haja trajeto o suficiente e certo tipo de esforço para que não vejamos apenas uma das possibilidades mutuamente excludentes. Somente deste modo a origem se torna o que sempre está e nunca está: surge a cada falha na linguagem como o feminino que se revela na mudança, mas permanece ausente como aquilo que nem sabemos o que é e do qual sentimos saudades, a imanência. Por conta dela, experimentamos, de forma irremovível, o tempo como falta. É ela que impulsiona a investigar, a entrecruzar, a circular. O percurso existe porque o Paraíso, o ponto original, continua a faltar. Sem fim ou começo, tudo é apenas movimento. “*Of cause, so! And in effect, as?*”

No entanto, é preciso lembrar que o *Finnegans Wake* nos trai. Seu compromisso com a falha faz falhar até mesmo a proposição de uma noite nunca dominada. É assim que a obra da escuridão termina com o sol prestes a nascer. “*Vah! Suvarn Sur! Scatter brand to the reneweller of the sky, thou who agnittest!*”. Ele ressurge do escuro, filho desta matéria indomável, para afirmar a possibilidade do masculino renovado. Ele vem nos dizer que depois deste longo momento trágico, o ciclo impõe o retorno do drama. Que depois da lógica do que é provisório voltaremos à lógica do que “é lógico”. Ele vem anunciar o poder da razão, do sentido, da direção única, da claridade que reascende em formas antes insuspeitadas após conhecer o “caosmos” da duplicidade. “*Yet clarify begins at*” (594.12) [Começa a aclarar]. Ele vem afirmar que conhecemos, que dominamos o livro, que podemos declarar o percurso como completo.

Somos traídos, mas já deveríamos esperar. Este é um livro de renascimentos e inversões e, mesmo a reversibilidade da causa e efeito precisará ser abandonada. Deixaremos que ela morra para dar lugar ao seu contrário: a demarcação de um fim e a delimitação de um conteúdo. Essas não se dão na obra, que as aponta apenas como depois, como aquilo que virá quando decidirmos que a viagem nos basta, que a imanência já é suspeita que chega. Ela está fora da sua escrita, mas, ainda assim, se afirma. Até porque, a ascensão do sol é etapa sempre óbvia para quem conhece os ciclos e sabe o que vem após o aprofundar-se na escuridão. Como o sol, raiaremos. “*Verb umpricipiant through the trancitive spaces!*”.

Mas ousaremos ainda outra conclusão a qual a inversão dos polos nos conduz: a de que não é preciso escolher entre o avanço das etapas, que levará à ascensão do sol, e a possibilidade de retorno nelas. E mais, diremos que sabemos, melhor do que pensamos saber, o que é não chegar a uma concepção sintética deste tempo. Pois que convivemos com o conceito de Einstein e com uma experiência diária totalmente diversa dele. Por um lado, a nós, humanos (ou mesmo aos seres vivos em geral), o ciclo circadiano faz um sentido biológico que se traduz facilmente em lógica, de modo que é possível pensar em alternância progressiva entre estados repetitivos – dia e noite, vigília e sono, expansão e recolhimento –, o que faz com que seja coerente que o sol venha a raiar depois do *Wake*. Por outro, somos seres de uma sociedade moderna, cientificista, que aceita a teoria da relatividade, mesmo que ela nos seja tão estranha que, além de termos dificuldades de imaginar a coexistência do passado, presente e futuro, desencadeie em nós perguntas existenciais, tais quais “onde está o livre-arbítrio?”. O romance não resolve a tensão. À obra de Joyce, só interessa não deixar que apenas uma noção de mundo se estabilize. É preciso que sua concepção temporal seja incoerente.

Está aí sua grande falha. Sua epifania. E nos é tão facilmente reconhecível como verdadeira porque temos prática na aceitação da convivência de ideias contrárias, “*equally to one and oppositely from the other on its law of capture and recapture*” (81.36-82.02) [igual a uma e oposta a outra em sua lei de captura e recaptura]. E se isso nos é tão familiar, talvez seja até porque uma visão de mundo em que todos os tempos coincidem, embora pareça tão distante de nossa realidade, já era de alguma maneira pressentida naquela origem imanente de que temos saudades, um paraíso distante...

3.7 ESTAR SEMPRE NO RECOMEÇO

A tão almejada busca pelas origens nos encaminha a um vai e vem entre causas e consequências e nos ensina a relação mutante entre elas. Tal percepção advém dos casos específicos que cada leitor encontrará na obra, que podem ser mais comuns e compartilhados por um grande número de pessoas em nossa cultura

ocidental (como, por exemplo, a conexão entre Adão e Eva e a teoria do evolucionismo que mencionamos anteriormente), quanto aquelas referências do repertório de cada indivíduo. O status daquilo que é identificado é sempre inconstante, pois existe uma dança entre os componentes – ou, como coloca Eco em seu exemplo da viagem no tempo, encontramos-nos com um terceiro. “[...] *every person, place and thing in the chaosmos of Alle anyway connected with the gobblydumped turkery was moving and changing every part of the time*” (118.21-23) [toda pessoa, lugar e coisa no caosmos da Totalidade de algum modo conectado com a estrupilha turqueria movia e mudava toda parte do tempo].

Um episódio é duplicação de outros porque elementos daqueles retornam em diversas escalas nas quais conformam encontros diferentes. Essas novas configurações assumidas apontam de volta para os fragmentos que tínhamos como base para a interpretação, revelam neles potencialidades. Trata-se de um processo de retroalimentação que não possui qualquer ponto de entrada definido. Em vez de simples trechos que são variações de um mesmo, cria-se um efeito borboleta: as ligações se ampliam quanto mais narrações de outras partes entram em jogo, tornam-se múltiplas e excessivas a ponto de se dissolverem, de se confundirem, de se diluírem, de virem a ser inundação.

A maior implicação de tal fluxo é o desprendimento de uma delimitação da origem em algum ponto do passado,⁸⁸ essa que definiria um fim, uma paisagem imóvel. A constante troca entre os elementos, que se associam e se reordenam incessantemente, torna o exame de nossas bases um processo de dissolução das formas, uma confusão. Assim, desfaz-se o estatuto daquilo que em nós seriam fundações a partir das quais tudo é gerado em cadeia. A vida não se apresenta mais como um processo de evolução linear, pois hoje é também fonte do anterior, nele interfere (“*exprogressive process*”).

Então, em vez de romper com o antigo, percebemos que suas configurações também devem ser absorvidas. O retorno para casa que a obra provê, o grande regresso que é seu trajeto, é o de uma apropriação do já transcorrido que o coloca em movimento, pois que deixa de ser origem irrecuperável para continuar a ser produzido hoje. A “casa” a qual regressamos não é somente de onde viemos, mas o que somos: constante remexer de imagens, nomes, textos, ações, sentidos. E assim

⁸⁸ Se colocarmos a questão nos termos da individuação, tratada em nossas notas de Finn, podemos imaginar uma equivalência ao processo de superação da mãe.

a busca pelas origens resulta no desapego da origem como mero elencar do que foi e do que fica, identificação estanque, inventário, catálogo. Tudo volta e é desta maneira que estamos sempre a nos recriar. Tal qual o ouroboros,⁸⁹ somos geradores de nós mesmos.

Fica evidente que, no fim das contas, é ainda por conta da palavra dupla que o *Wake* consegue tal feito. Ela retira o texto da lógica sequencial e, mesmo que permaneçamos com uma letra depois da outra, uma linha depois da outra, uma página depois da outra, tudo está em choque de direções – sentidos, alusões, espaços e, até mesmo, o tempo. É ela que possibilita as oposições que surgem em diferentes camadas quando ampliada pela variação das narrativas. Pois que, posta como característica fundante, a duplicidade retira justamente a fundação única, algo primeiro, um princípio. A ausência de origem que revela já está contida na linguagem comum e o que Joyce produz é um meio de enfatizá-la e de demonstrar a falta que nos leva de um polo ao outro, que nos põe em movimento, em trânsito entre lugares, eventos e mesmo motivações.

Então, para pensar o que equivaleria na cena à manipulação da estrutura verbal que o *Finnegans Wake* realiza e que permite a reversibilidade de causa e efeito, temos de primeiro entender o que seria seu “nível básico” e torná-lo duplo. Acontece que o teatro não tem uma constituição essencial no sentido do que é a palavra para a literatura. A cena pode existir sem atores,⁹⁰ sem espectadores,⁹¹ sem cenário, sem oralidade, sem narrativa, sem qualquer luz, sem o compartilhamento do mesmo espaço físico.⁹² Ela depende de nada, a não ser de que “algo” ocorra, até mesmo quando isso se inverte em “fazer nada” como em 4’33”. A ação é seu elemento fundamental e, diferente do código verbal, ela pode tomar infinitas formas, a depender do que se assume como codificação a ser manipulada. É essa que trará consigo noções específicas de origem, princípios e fins que requisitam infrações diversas. Por esta razão, tanto em nossa apreciação da obra de Cage quanto na de Bernat, sempre iniciamos por destacar com quais noções de origens elas jogam. No entanto, se os dois trabalhos evidenciam bem como a quebra da linguagem pode ser

⁸⁹ E como os heróis míticos que ressuscitam, símbolos da individuação, abordada em nossas notas de Finn.

⁹⁰ Como, por exemplo, no espetáculo *Stifters Dinge* (2007) de direção do alemão Heiner Goebbels.

⁹¹ Como no teatro de Augusto Boal.

⁹² Como no teatro online, já na periferia das definições de linguagens.

realizada (e se tantos outros talvez o pudessem igualmente fazer), carecemos ainda de exemplos teatrais em que se dê a inversão de que nos fala Eco.

Que as artes cênicas não tenham uma forma essencial é característica que as coloca como um espaço especial para acolher um “caosmos” tal qual o wakeano. Isso porque sua liberdade torna um exercício como este algo que pode assumir uma miríade de conformações, revelando-as um lugar bastante profícuo para a prática da ausência de origem. Mais ainda: se levarmos em consideração sua semelhança tão grande com o passar incessante da vida, remexer na sua lógica serial pode ter um impacto insuspeitado em nossa percepção sobre os eventos. Lembremos que já citamos, no capítulo anterior, o programa de *Roaratorio* de John Cage, que explora o aspecto fractal do romance, mas que, ao nosso ver, não se efetiva no plano cênico, uma vez que é necessário consultar a publicação escrita de seu texto para notar os mesósticos que constrói.

Assim, arriscamos tentar e desenvolver nossa própria concepção. Pensar no plano da práxis, quebrar para criar. Arriscamos retornar a essas questões com uma proposta de experiência que indique caminhos. Elaborar um roteiro de experimentação de uma causa movente.

É importante lembrar que, como coloca Eco (1982), o *Wake* não provê um instrumento para captar o mundo. Portanto, não se trata de decifrar o que aí está. Não se trata de dominar a ma(e)téria, de formular um modelo de real. Muito menos nos interessa o aperfeiçoamento da visão, a busca do progresso dos sentidos. Pelo contrário, retirar tudo isso do horizonte de expectativas pode vir a ser um efeito relevante do jogo cênico com as noções de original. Um jogo que se quer atravessado para que alguma noção de mundo chegue a ser jogada, chacoalhada, remexida. Mas um jogo que não passa de um jogo, e que por isso mesmo transcende a necessidade de remexer ou chacoalhar qualquer coisa, pois que só nos resta estar em jogo com as necessidades todas, até mesmo aquela de sua existência como jogo. Trata-se de um jogo que responde à nossa falta nos colocando em movimento.

As possibilidades devem ser infinitas e não estamos a procurar um modelo. Antes, almejamos uma tentativa inicial que venha a apontar algum tipo de possibilidade prática. Por isso, acreditamos ser bastante útil nos inspirarmos no próprio universo wakeano, que pode servir como ponto de partida nos provendo sua forma de inversão de princípios e fins em toda a sua conexão com uma duplicidade

ao nível básico do código. Assim, tomamos agora uma estratégia diversa da que adotamos até aqui de destacarmos apenas pontos de contato entre o livro e obras cênicas que, na verdade, têm programas diferentes daquele do romance de Joyce. Recomeçamos nosso trabalho tendo o *Finnegans Wake* como princípio.

Depois de tudo o que vimos no *Wake*, sabemos que retirar da performance a noção estável de ordem deve ser mais que meramente realizar uma colagem narrativa ou de eventos. As artes cênicas contemporâneas aceitam com muita naturalidade o texto rapsódico, a sobreposição de imagens e a simultaneidade de ocorrências, sejam elas no mesmo palco ou em espaços diversos. A duplicidade que aqui nos interessa não reside na quantidade do que se mostra lado a lado, mas na composição de uma impossibilidade, na sobreposição daquilo que as normas da linguagem não permitem se afirmarem ao mesmo tempo. Ela está na queda.

A partir dela, deve ser levada em conta a intensidade. A reversão de causa e efeito se torna simples demais para possibilitar um universo sempre mutante se, por exemplo, tivermos apenas dois elementos em jogo.⁹³ No entanto, Joyce empenha-se sobre o ato de narrar por meio de tudo que possa agenciar. Sua inundação não seleciona, não elege, não limpa, não minimiza, e, sim, inclui. Produz um “*panaroma of all flores of speech*” (143.03-04, grifo nosso) [panaroma de todas as flores do discurso]. De modo que o trabalho vai se ampliando até que os mais diversos entendimentos de narrativa possam ser contemplados – ciência, literatura, mito, história, fofoca, a constituição do próprio vocábulo. A consequência natural disso é que muitas referências específicas também tenham de ser agregadas, daí a tendência enciclopédica. Porém, em vez de classificar elementos, a obra está o tempo todo a deslocá-los para um campo que é estranho à sua natureza. Ao contrário de estabelecer uma anulação geral de todas as categorias ou expressões, a operação deixa que elas sejam vivenciadas sempre de forma diversa. Assim, no universo wakeano, o sincretismo de que nos fala Maffesoli é, acreditamos, de uma inédita enérgica amplitude.

Tal questão é complexa quando pensamos o teatro, que não permite o retorno a outras partes do trabalho ao bel-prazer daquele que a ele assiste. Então, pode ser que o excesso tenha de requisitar outro envolvimento do espectador que

⁹³ Embora este seja o caso do esclarecedor exemplo da viagem no tempo trazido por Eco, que aponta que o segundo encontro de um par se dará com um terceiro “eu”, lembremos que a espiral é complexa no *Wake* justamente porque a obra entrelaça uma miríade de narrativas.

não o do dedicado estudo para o qual o *Finnegans Wake* nos atrai. A abundância que buscamos deve lidar com os atributos específicos da cena para constituir oposições que de fato tornem instáveis a leitura do evento. “*for the space of the time being*” (109.22) [para o espaço do ser tempo].

Portanto, recomeçamos partindo da obra de Joyce, mas em espiral. O *Wake* é princípio de um regresso para outro lugar, com características próprias e, esperamos, também de uma experiência de alta intensidade. Um que já não é o que aqui vimos, embora tudo isso retorne. Um que está no outro extremo da literatura, a ação. Essa que sai da literatura enquanto resgata aquilo que lhe é anterior. Pois que no princípio era o gesto. “*In the beginning was the gest he jousstly says*”.

3.8 NOTAS DE FINN

^{vi} Para Jung (2013b), feminino e masculino são arquétipos e estão presentes em todas as pessoas, independentemente de seu sexo. Tais forças representam, de início, o papel da mãe e do pai em nossas vidas, mas devem ser apropriadas por nós em determinado estágio de maturidade, sendo ela uma etapa necessária de nossa adaptação à vida adulta e essencial à nossa sobrevivência. O Sol é um símbolo comum desta passagem em mitos de diversas culturas. Ele é associado a uma potência masculina que pode aparecer nas narrativas também como Deus, Fogo ou Pai – o que Jung chama de “sinônimos mitológicos” (2013, p. 114). Sua contraparte feminina pode ser a Lua, que também realiza uma travessia pelo céu, mas é mais frequentemente a própria Noite, ou ainda o Mar ou mesmo a Terra, espaços diferentes que abrigam (ou mesmo engolem) esta grande luz quando ela mergulha na escuridão ao fim do dia. Um está do lado da razão e outro daquilo que a absorve para então a parir. Ou seja, do ponto de vista psicológico, refletem a consciência adentrando o inconsciente para a transformação. Já em termos míticos, trata-se da imersão do intelecto na “alma do mundo”, energia do todo infinito da existência e da realidade sensorial.

Este mergulho é condição necessária de toda modificação, criação e propagação. Pode ser involuntário ou voluntário, mas é fato que se dará, primeiro como meio de crescimento e depois sempre que desafios da vida exigirem nova

adaptação. Quando o indivíduo é arrastado contra sua vontade para tal trajeto, o processo é chamado de “regressão” e ocorre por apego ao passado, ao começo. Pode ser que as adversidades do presente e do futuro pareçam demais monstruosas para serem vencidas, motivo pelo qual surge o desejo de retorno ao conforto do útero. Ou ainda, que se queira manter-se fiel a ideais adquiridos e preservar crenças que já não são úteis para seu desenvolvimento. Nestes casos, temos um estado depressivo que demanda a integração consciente de conteúdos remotos. O percurso de se voltar a eles se inicia mesmo com a resistência da razão, o que faz de sua descida ao ambiente noturno, na verdade, uma queda.

Já quando é de modo espontâneo que nos colocamos nesta jornada, temos a “introversão”, que significa muito mais um olhar para dentro de si. Embora aqui exista a coragem para a realização do caminho, ele é igualmente difícil, violento até, pois envolve uma árdua luta contra a força paralisante do inconsciente para a recuperação de nossos impulsos criadores. Porém, é ainda estabelecido de maneira intuitiva: não pode se dar por determinação intelectual, acontece em um tempo requisitado por potências além do seu domínio.

Em todas as circunstâncias, é preciso desprender-se do que veio antes, seja a dependência infantil dos pais físicos, sejam as convicções e hábitos que se enrijecem e se automatizam em determinadas fases da vivência, seja até a própria vida como aventura conquistada e que agora deve definhir e findar – “quando atingir a altura do meio-dia terá de sacrificar também o amor por sua própria altura, pois não lhe é dado parar” (JUNG, 2013, p. 420). Assim, além da recorrência do ciclo solar ser representante das repetidas vezes em que o “renascimento” sucederá até a nossa morte, fala também do “renascer nos filhos” depois dela.

Portanto, o mito da travessia do Sol é o da contínua transformação e nos fala do próprio tempo em seu caráter cíclico. O grande risco que o percurso nos apresenta – e de onde emana sua potência – é o do retorno estanque às origens. Esta fonte é perigosa e é preciso audácia para nela mergulhar. “E quando o homem não ousa, alguma coisa se rompe no sentido da vida e todo o futuro está condenado a uma mediocridade vã, a um crepúsculo iluminado só por fogos-fátuos” (JUNG, 2013, p. 418, grifo nosso) – ou, nos termos que este trabalho tem proposto, poderíamos dizer “iluminado só por lampejos”.

Logo, as pequenas quedas contínuas não bastam. Para que a grande luz se renove, teremos de afundar totalmente na fonte, na escuridão das profundezas que é aquela de nosso “próprio fundo” (Jung usa aqui palavras de Nietzsche [JUNG, 2013, p. 349]). E o risco que ali reside é o de nos afogarmos: podemos morrer no seu ponto mais baixo, pois lá encontram-se o silêncio e a profunda paz ausentes no instável mundo exterior e, se deixarmos nos seduzir, lá ficaremos, paralisados para sempre. Para sair, é necessário sacrificar a nostalgia do passado. “*after at he had bate his breastplates for, forforget, forforgetting his birdsplace, it was soon that, that he, that he rehad himself*” (231.23-27) [depois que ele mitigou suas armaduras de seios em função de, deslembra, dedesmembrar-se de seu ninho, foi rapidamente que, quele, que ele reteve a si mesmo].

O processo todo se dá por meio de uma simbólica libertação da mãe, esta nossa origem, aquela que nos pariu, que nos “deu à luz”. De modo que o inconsciente se associa à figura materna e a consciência ao filho que se julga independente, mas “que sempre de novo fica à mercê do sono e do inconsciente” (JUNG, 2013, P. 312). “*the poor one, in that limbopool which was his subnsciousness he could scares of all knotknow whither his morrder had bourst a blabber or if the vogalstones that hit his tynpan was that mearly his skoll missed her*” (224.16-20) [pobrezinho, naquele limbo aqual estava sua subnesconsciência, podia temequerer de nó saber se suassina mãe pariu um tagarela ou se os supetons vogais que atingiam seus tímpanos era sóa mente sentindo falta dela].

O ambiente materno é por si contraditório e realiza uma luta interna entre instintos diversos. Se é perigoso para a consciência, é também salvação. Lá, residem as estruturas que, de modo instintivo, conduzem a consciência à sobrevivência por meio de símbolos que variam em sua forma, mas que estão sempre a expressar as mesmas forças primárias. Este é um impulso de conservação da razão. Sua contraparte é o saudosismo de um tempo que a antecede: o útero, a infância, ou mesmo uma animalidade antiga. É que o conforto da vivência sob a responsabilidade dos pais guarda qualquer semelhança a uma lembrança “intuitiva da era animal, quando ainda não se falava em ‘você deve’ e ‘você pode’, mas tudo era apenas simples acontecer” (JUNG, 2013, p. 281). O brilho de qualquer desses passados é muito mais pressentido do que relativo a uma felicidade que algum dia foi verdade.

Seu mistério “representa aquele cabedal de imagens primitivas que cada um traz consigo para a vida como prenda da humanidade, aquela soma de formas inatas que são próprias aos instintos” (JUNG, 2013, P. 476). Trata-se do inconsciente coletivo, é ele a origem com o poder de renovar. E o que renovamos quando nele bebemos é a libido, instinto ligado a todo tipo de apetite: à alimentação, ao sexo, ou mesmo à dança e ainda ao trabalho. Ela mesma é que continua a nos arrastar para a nostalgia do princípio, bem como, se fizermos os esforços demandados, continuará a vencer os transtornos da noite. A libido demanda o próprio revigorar.

O processo de nova ascensão envolve a integração do caráter paradoxal do submundo. A cada imersão e subida, o indivíduo morre como mortal, mas renasce imortal como o Sol, tendo agora características divinas: não é mais apenas o filho, mas o “si-mesmo”, o arquétipo mais importante e central pois que representa a totalidade, a absorvida coexistência dos polos. “O si-mesmo como símbolo da totalidade é uma *‘coincidentia oppositorum’*, portanto contém luz e trevas ao mesmo tempo” ([Jung usa aqui exatamente a denominação de Bruno] JUNG, 2013, p. 433, grifo nosso).

Este ser que renasce como Deus é facilmente reconhecível no mito de Cristo, que passa de mortal àquele que subiu vivo aos céus. Outra narrativa que se destaca nas análises junguianas é a de Osíris, deus egípcio representante do Sol poente. Ele nasceu da mesma gestação de sua irmã, Ísis, que se torna sua esposa; foi atraído por um demônio para dentro de um caixão atirado ao mar (mergulho na mãe) onde se une à sua outra irmã/segunda esposa; depois teve seu corpo destruído pelo deus mau e as partes espalhadas pela terra (destruição de si no corpo da mãe); foi reconstituído por Ísis e retorna apenas forte o suficiente para armar seu filho, Hórus, nome do Sol nascente, para lutar contra aquele que o perseguia (renascimento no filho).

É fácil notar aqui como os momentos de auge da vida, de reestruturação da força, são aqueles em que a figura materna é substituída pela amada – que assume facilmente a forma da irmã, pois que ela é também sua contraparte feminina. De modo que o herói se destaca da origem para viver as novas configurações de sua própria potência inconsciente, definida por uma feminilidade. “*Yes, you're changing, sonhusband, and you're turning, I can feel you, for a daughterwife from the hills*

again” (627.01-03) [Sim, você está mudando, filhomarido, e está virando, posso senti-lo, por uma filhaesposa, dos montes novamente], diz ALP ao marido que está prestes a acordar no fim do livro. Como na família wakeana, temos aqui versões de uma mesma estrutura que se apresenta em diferentes aparências conforme sua função na narrativa: ruína ou salvação.

Em última instância, a transformação do herói solar significa a substituição da mãe real pela mãe-natureza. Ele se desprende daquela da qual veio a corrente da sua existência individual e se entrega aos impulsos naturais que dão a nova vida, o que permite a ele o reencontro da figura materna benevolente. Em toda a sua generosidade, ela é na verdade o inconsciente como matriz criadora do futuro, é sua própria intuição que o guiará.

vii O estudioso wakeano John Bishop (1986) acredita que o *Finnegans Wake* é fortemente baseado em uma grande diversidade de mitos da vida após a morte, mas que sua principal referência é *O Livro dos Mortos*, obra do Antigo Egito cuja função era conduzir o recém-falecido em sua repetição dos passos de Osíris para poder renascer no além-mundo. Atentemo-nos um pouco ao relato do crítico, pois que ele nos auxilia a compreender a relação wakeana tanto com o ciclo quanto com um retorno ao passado que significa, na verdade, avanço ao futuro, comprimindo assim os tempos opostos.

Segundo Bishop (1986), o escrito egípcio ganhou este nome no ocidente moderno, mas era conhecido por seu povo como “*Chapters of Coming Forth by Day*” [Capítulos do Avanço Pelo Dia]. Entendia-se que quando alguém morria adentrava os portões do submundo localizados a oeste, onde o Sol se põe, e que deveria fazer o caminho que esse realiza ao fim de todos os dias: atravessar a escuridão do subterrâneo, o submundo da noite, navegando (na forma de arco) rumo a leste por um rio infernal. Este último seria uma continuação do Nilo e nele o viajante enfrentaria muitos monstros. Assim, ressuscitaria na nova vida, situada na desconhecida nascente do mesmo rio, lugar onde Hórus, o Sol nascente, ascende como nova forma solar de seu pai, Osíris, o Sol poente.

O livro era um papiro colocado junto ao cadáver. Continha uma série de encantamentos e palavras mágicas que auxiliariam o finado a pedir ajuda aos

deuses certos em cada momento adequado. Se ele não fizesse tudo corretamente, seria devorado por seres monstruosos e se desintegraria na escuridão, morrendo de vez.

Bishop aponta que vários escritos na parte interna do caixão sugerem que esse era compreendido como o útero de Nut, mãe de Osíris, de quem o defunto renasceria. Portanto, ele está envolto pela figura materna. Vale o mesmo, talvez, para o submundo que deve ser atravessado, esse que o crítico afirma ser uma localização espacial do tempo da noite – “*the night of time*” (505.13) [a noite do tempo]. Mais uma vez, o ambiente noturno tem conotação feminina. Mas aqui, simultaneamente, este lugar é ainda o próprio corpo de Osíris, que estaria disposto em forma circular (pendido para trás com os pés tocando a cabeça) por toda a extensão da terra – tal qual Finn, que, como nos lembra o estudioso, estende-se por todo o território do mundo. De modo que, para o autor, esta travessia é uma jornada interna: passa-se na estrutura física de seu herói, que está identificado com Osíris.

A relação entre morte, mundo interior e o meio uterino é bem comentada por Jung: “Aquele que se aprofundou em si mesmo está como que encovado na terra; um morto a bem dizer, que retorna à mãe terra” (JUNG, 2013, p. 360). E se pensarmos que aqui o finado navega por um rio, teremos de lembrar que “O significado maternal da água é um dos símbolos mais claros na esfera da mitologia” (JUNG, 2020, p. 258), tal qual o fluxo aquático wakeano é um trajeto individual que se confunde com ALP. Portanto, a passagem para a outra vida é também a de adentrar a mãe que existe em cada um.

Bishop defende que o imaginário egípcio da experiência da morte estaria intimamente associado com a conhecida experiência do sono, momento em que estamos mortos para o mundo, “*amid the semitary of Somnionia*” (594.08) [no meio do semitério de Somnionia]. Logo, ao falecido se passa o mesmo que a nós quando adormecemos: uma inércia total, uma incapacidade de reagir ao mundo material, bem como uma anulação da percepção. O primeiro capítulo do livro se dedica a ajudá-lo a reconhecer sua paralisia e onde está, ou seja, a recuperar sua consciência. Lido por seus familiares e por sacerdotes, chama-se *Capítulo da Abertura da Boca* e direciona-o a mover seus lábios para recuperar a linguagem. Assim, ele se torna novamente mestre de si e será, dali por diante, o responsável por se salvar dos monstros recitando as “palavras de poder”. “*And he shall open his*

mouth and answer" (258.12) [E ele deve abrir sua boca e responder]. Deste modo, é pela linguagem que este indivíduo será capaz de renascer, algo que, para Bishop, interessou muito a Joyce.

A travessia durará doze horas, tal qual a do Sol, cada uma delas se passando em doze locais diversos nos quais o falecido tem doze nomes diferentes, e a obra relata exatamente o que acontecerá a todo momento. A batalha é contínua e árdua, mas o ponto mais profundo é o mais perigoso. Trata-se do mais escuro, e é a única parte em que o rio se esvai, obrigando o morto a abandonar o navio e continuar a jornada pelas fendas quase impenetráveis de rochas estando dentro do corpo de uma grande serpente cuja boca emite um fogo fraco, mas que ilumina.

Jung (2013) nos fala da grande variedade de mitos em que o mergulho na mãe significa adentrar o corpo de um animal (como Jonas na baleia). Trata também da serpente como o símbolo da própria maternidade, tanto por sua capacidade de envenenamento, quanto pela renovação da pele. Aborda ainda o fogo como símbolo da libido, ardência da existência. Ou seja, se por um lado neste lugar mais baixo da viagem está a maior escuridão e perigo, pois cessa até mesmo o fluxo do rio que apenas nos leva adiante e nunca nos permite estabilizar, por outro é ali que reside a imagem arquetípica do que nos impulsiona para a vida, do que nos dá gana, apetite, para reascender.

Embora Bishop aponte inúmeras referências wakeanas ao *Capítulo da Abertura da Boca*, ele não menciona o que nos parece uma contínua alusão da obra a este estágio tão relevante da jornada e que ocorre à zero hora. O próprio nome já indica o ponto de origem, mas também nos aponta esta localização espaço-temporal da meia-noite do submundo. É neste momento que encontramos a figura feminina: "*M. whom we shall often meet below who introduces herself upon us at some precise hour which we shall again agree to call absolute zero*" (164.09-11) [Madame a quem frequentemente encontraremos abaixo que introduz a si mesma por sobre nós a alguma hora precisa a qual deveremos novamente concordar em chamar de zero absoluto].

Além de uma referência ao *Livro dos Mortos*, zero hora insinua uma inversão do meio-dia tão repetido por Nietzsche. O filósofo toma como base a lenda da antiga tradição dos padres do deserto (que deram origem aos monges cristãos). Estes eremitas ascetas associavam o pecado da preguiça ao momento do sol a pino,

quando se amoleciam os desejos, fazendo-os crer que os demônios estavam soltos neste horário. Mas no *Wake*, é à meia-noite que os monstros saem e evocam o ambiente vazio uterino da mãe de todos nós para, como a cobra, trocar as peles:

[...] *creatures of the wold approaching him, hollow mid ivy, for to claw and rub, hermits of the desert barking their infernal shins over her trilateral roots [...] and her downslyder in that snakedst-tu-naughsy whimpering woman't seeleib* (505.02-08) [criaturas de todo o velhomundo se aproximando dele, santa oca meva-noite, para arranhar e esfregar, eremitas do deserto descascando suas pecanelas infernais sobre as raízes triliterais dela (...) e seu deslizar profundo naquele lamurioso corpomar feminino serpenti-nu-desnudo].

Em diversas de suas obras, Nietzsche se refere ao meio-dia como ápice do pensamento. A razão pela qual ele seria tão temido pelos ascetas é porque representa o momento da maior verdade do conhecimento de si mesmo, esse que demanda absoluta coragem para ser conquistado.

Somos desconhecidos para nós, conhecedores, o que tem seus bons motivos. Nunca nos procuramos [...]. Só o fizemos como aquela pessoa muito distraída e mergulhada em si mesma, em cujos ouvidos soaram com toda a violência as doze badaladas do sino, ao meio-dia, para despertá-la abruptamente, quando então ela se pergunta: “que badaladas foram essas?”. Enquanto isso nós também esfregamos os ouvidos, *logo depois*, e perguntamos surpresos e perplexos: “O que foi que vivenciamos?”, mais ainda: “Quem *somos*, afinal?” e depois contamos, por assim dizer, todas as trêmulas doze badaladas do nosso *ser* – oh! E, então, nós nos atrapalhamos com os números... Pois permanecemos necessariamente estranhos a nós mesmos, não nos compreendemos, sempre nos confundimos. Por toda a eternidade, a nossa frase é: “Cada um se sente o mais distante de si mesmo – não nos conhecemos...” (NIEZTSCHÉ, 2017a, p. 23, *itálicos do autor*).

As badaladas se parecem com aquele chamado do inconsciente de que nos fala Jung, que inicia o processo de regressão ou de introversão em seu próprio tempo. Elas figuram frequentemente no *Wake*, como em “*hearing [...] the bellmaster [...] at work upon the ten ton tonuant thunderous tenor toller in the speckled church [...] it was twelve of em sidereal and tankard time*” (35.29-34) [ouvindo (...) o mestre do sino em ação em dez tones de trovas trovadoras de tenor tocante de badalo na igreja salpicada (...) eram doze deles no tempo banalo e sidereal], trecho em que HCE se sente ameaçado de morte por outro sujeito que se insinua como sua versão mais jovem, seu filho a tomar seu lugar. Quando a mesma ameaça retorna em outro episódio, os sinos são da meia-noite: “*I heard at zero hour as 'twere the peal of*

vixen's laughter among midnight's chimes from out the belfry of the cute old speckled church tolling" (403.19-22) [Eu ouvi à zero hora como que o tocar alto do riso da raposa entre sinos da meia-noite vindos da torre da bela velha igreja salpicada].

Uma das formas de compreender o conceito de "eterno retorno" de Nietzsche é justamente a das repetidas vezes em que o processo de busca insaciável pela luz da consciência terá de ser realizado no decorrer da vida. Em associação à explanação de Jung de que ele se renova todas as vezes em que um ideal se enrijece e uma adaptação é necessária, fica fácil compreender porque o filósofo alemão fala desta grande verdade a ser conhecida como sempre mutante e relativa à experiência particular: ela é a explosão dos princípios – "*The abnihilation of the etym by the [...] grunder of the first lord [...] expolodotonates [...]. They were precisely the twelves of clocks, noon minutes, none seconds*" (353.22-30) [A abnilização do étimo pelo (...) fundador do primeiro senhor (...) expolodetonou (...). Eram precisamente doze em ponteiros, mediurnos minutos, nenhum segundo]. O meio-dia de cada um dependerá de seu retorno às suas próprias origens, à zero-hora. "*I will crusade on with the parent ship [...] a station [...] bonofide for keeltappers, now to come to the midnight middy on this levantine ponenter*" (480.07-10) [Cruzarei no navio parental (...) uma estação (...) generosa para consertadores de quilha, para alcançar o media da meia-noite neste poente levantino].

Igualmente, isso nos ajuda a entender a razão de Nietzsche afirmar que a verdade encerra, de uma só vez, todos os tempos: ela está presente em cada fase do ciclo porque é exatamente o que o movimenta. Ela é uma convocação do futuro que se realiza sob a forma de convocação do passado, um aparente retorno que constitui um avanço. É a origem cuja forma de expressão se transforma todo o tempo. É fruto do direcionamento da libido para a vida em sua mais alta saúde, mesmo que isso envolva a regressão, a morte. É matriz da qual viemos e para qual sempre nos voltamos, mas também que, como o fluxo do rio, sempre está, pois cada lampejo só encontra sentido na relação com a noite como um todo, cada passo requisita todo o percurso. "*What will be is. Is is.*" (620.32) [O que será é. Ísis].

viii Hart (1962) acredita que a estrutura do *Finnegans Wake* é espelhada: as partes um e três têm ciclos semelhantes, mas invertidos, e ambas se encontram em

uma análise delas que se dá no meio: “Enquanto o Livro I começa com um nascimento bastante óbvio (28-9) e termina com uma morte simbólica (215-16), o Livro III começa com a morte (403) e termina com um nascimento (590)” (HART, 1962, p. 67, tradução nossa). Para o crítico, este tempo está representado nas personagens mutantes e instáveis da obra. Enquanto ALP é o progresso do tempo passivo, o fluxo que apenas avança, seu filho Shaun é sua contraparte ativa que, a partir da metade do livro, começa a rejuvenescer rumo ao “amanhecer da criação” (HART, 1962, p. 68). No início da terceira sessão, seu irmão gêmeo é velho e ele novo. O estudioso afirma que ele representa o movimento contra o tempo, inverso ao movimento diurno solar. Somando suas considerações àquelas de Bishop (1986), poderíamos dizer que ele é o Sol nascente, Hórus, que se encontra em processo de renovação no submundo noturno. Não à toa é no meio da jornada que Hart localiza a morte, pois este é o ponto mais fundo e crítico do mergulho noturno a partir do qual começa a ascensão em forma de arco. O autor aponta que o curso que não se pode conter (feminino) e o ativo regresso (masculino) são dois tempos que se dão simultaneamente. Conforme ele se revitaliza, ela envelhece.

Já Finn Fordham (2007) vê a regressão na obra de modo bem mais objetivo: trata-se da revisão do nosso passado. O crítico nos lembra que, ao final do primeiro capítulo, quando Finn ressuscita e quer se levantar, todos o convencem a permanecer morto, pois já há um substituto para ele: HCE. Para o estudioso, enquanto o defunto representa o grande pai, o grande mito da nação, o outro é aquele homem comum do presente que deve buscar superar as cargas impostas pela história da sua cultura. Isso significa se apropriar do antigo e deixá-lo morrer, exatamente o que aconteceria no decorrer restante do livro: junto com a personagem masculina, estamos encontrando todos os modelos incessantemente repetidos para que possamos compreender em que nível somos presos a eles e libertar-nos ao final. Fordham nomeia este processo de “superação do mito”.

Por outro lado, Jung (2013) demonstra que é exatamente disso que tratam os mitos da travessia do herói: a regressão acontece para que todo o conteúdo do passado seja integrado e que se reconheça o que leva à estagnação da libido. Sua análise acrescenta ainda que, para tanto, algo estava sendo negado e agora deve ser aceito em seu caráter complementar e coexistente ao que vinha sendo afirmado, pois a tensão é necessária para o equilíbrio do ser. “*End here. Us then. Finn, again!*”

(628.13-14) [Finda aqui. Nós então. Finn, de novo]. Já falamos da sobreposição dos contrários na falha, mas aqui podemos notar que o trajeto wakeano de modo geral demandará uma abertura à convivência de noções antagônicas.

A jornada heroica de renovação é um processo psicológico comum a todos e que a mitologia apenas ilustra. Jung o chama de “individuação”, nome que já nos revela a superação de um padrão herdado. Isso corresponde a substituir a mãe real como fonte de segurança pela mãe simbólica, o próprio inconsciente e tudo aquilo que, intuitivamente, ele comunica ao indivíduo como necessidade. Mas, mais ainda, significa a libertação do “destino”, de ficar à mercê do que se considerava imposto pela vida porque repetindo modelos, ou seja, obstáculos que o indivíduo não cessa de atrair para si de modo inconsciente porque evita se desprender de suas formas antigas. E se o processo ocorre por meio, justamente, de “formas antigas”, é já em outro sentido:

Muito embora a carga hereditária seja constituída de trilhas fisiológicas, foram os processos mentais nas gerações dos antepassados que as criaram. Quando tais trilhas chegam à consciência do indivíduo [...], elas não deixam de ser trilhas preexistentes que foram apenas “preenchidas” pela experiência individual. Com certeza, cada experiência que nos impressiona é uma irrupção num antigo leito de rio, que até então tinha ficado inconsciente” (JUNG, 2013, p. 67, grifos nossos).

De modo que é ainda em contato com o passado que a individuação se faz, mas agora um mais amplo, pertencente ao inconsciente coletivo, um instinto que guia o indivíduo ao mundo, uma ancestralidade que o move para frente, um autoconhecimento que leva a autorrealização. Isto só pode vir de sua experiência singular, não pode responder a ideais prontos, muito menos os herdados. Como Deus, agora ele é aquele que gera a si mesmo, torna-se sua própria origem, pois o Deus é aquele que, pela introversão, fecundou a si mesmo, proveu sua própria energia para sua concepção e renasceu. “O mundo se origina quando o homem se descobre. E ele o descobre quando sacrifica sua condição de envolto pela mãe original, pelo estado inconsciente” (JUNG, 2013, p. 486).

Este percurso de reexame e apropriação é também o do leitor wakeano, que como o herói de sua narrativa, renascerá Deus-Sol assim que tiver superado sua noite, “*the livvylong night*” (07.01-02) [a longalivia noite], pois que é preciso subjugar a mãe (em sua versão devoradora) para se tornar aquele que “gera a si mesmo de

novo” (JUNG, 2013, p. 314). Talvez seja por isso que ALP, em seu monólogo final no qual se despede da vida, afirme ter sido abusada no seu decorrer.

I done me best when I was let. Thinking always if I go all goes. A hundred cares, a tithe of troubles and is there one who understands me? One in a thousand of years of the nights? [...] For all their faults. I am passing out. O bitter ending! (627.14-35, grifo nosso) [Eu fiz o meu melhor quando me deixaram. Pensando sempre que se eu for tudo se vai. Cem cuidados, um dízimo de problemas e existe alguém que me entenda? Um em mil anos das noites? (...) Por todos os seus erros. Eu estou desfalecendo. Ó, fim amargo!].

É como mãe e esposa que ela se doou plenamente e foi usada até se desgastar, mas é também o feminino livro em seu processo de escuridão que se ofereceu ao leitor e que agora encerra após ter sido consumido de todas as formas, após ter sido iluminado e vencido. *“It’s Phoenix, dear. And the flame is, hear! [...] the book of the depth is. Closed. Come! Step out of your shell! [...] Yes. We’ve light enough”* (621.01-05) [É o Finix, querido. E a flama, escutá! (...) o livro dos fundos tá. Fechado. Venha! Saia da sua concha. (...) Sim. Iluminamos o bastante]. Ela fala com seu marido como se falasse também conosco, que investimos sobre ela uma força solar de tentativa de domínio, uma potência de observação que violenta seu fluxo: *“you’d rush upon me, darkly roaring, like a great black shadow with a sheeny stare to perce me rawly”* (626.24-26) [você se precipitava sobre mim, rugindo sombriamente, como uma grande sombra negra com um brilhante olhar fixo para me perfurar cruamente]. Tentamos definir sua essência: *“you said how you’d give me the keys of me heart”* (626.30-31) [você disse que me darias as chaves para o meu coração]. Mas agora que vamos renascer, isso cessará: *“Who’ll search for Find Me Colours now [...]?”* (626.17-18) [Quem vai buscar por Encontre Minhas Cores agora (...)?]. É o acabar da nossa jornada que decreta a morte dela: *“you’re changing, acoolsha, you’re changing from me, I can feel. Or is it me is? I’m getting mixed”* (626.35-36) [você está mudando, acoolsha, está mudando a partir de mim, posso sentir. Ou sou eu? Estou ficando confusa].

Semelhante ao processo de individuação, os caminhos da leitura do *Finnegans Wake* foram dados por seus afluentes, mas percorridos de modo singular por cada um. *“How glad you’ll be I waked you”* (625.33) [Quão feliz você ficará que eu o tenha acordado], diz ALP ao marido, diz o livro ao leitor. Poderemos ainda dar outras voltas na obra completa e descobrir outros aspectos a serem integrados,

acordar novamente. “*But look what you have in your handself! The movibles are scrawling in motions*” (20.20-22) [Mas olhe o que você tem em mãos! Os móveis estão rabiscando em movimentos]. A cada nova ascensão as “formas que desaparecem são reformadas, e uma verdade só é válida a longo prazo quando se transforma e torna a trazer seu testemunho através de novas imagens, em novas línguas [...]” (JUNG, 2013, p. 421).

ix Segundo Jung (2013) o sacrifício animal nas mais diversas crenças religiosas tem simbolismo intimamente relacionado à divindade e ao herói: representa a imolação da libido instintiva – a natureza animal – para que ela possa renascer, renovar-se. O objeto sacrificado pode variar entre culturas, mas é sempre algo apreciado. O caso de Jesus na cruz, no qual quem morre é o próprio Deus, é uma das versões mais sofisticadas dessa narrativa.

O instinto desenfreado a ser assassinado encontra seu paralelo na terrível mãe, aquela que quer destruir o herói. Todos os obstáculos nesse encontrar a sua frente têm, veladamente, os traços dela. A cada vez que ele vence, reencontra a mãe sorridente e amável. Trata-se do caráter duplo desta fonte, pois a libido não é um simples impulso adiante, mas uma vontade de avançar e recuar ao mesmo tempo. Assim, o sacrifício é o de um poder retido até então, de uma libido que estava organizada em determinada direção e que agora deve morrer para alcançar a imortalidade. “A libido é tanto fecundadora quanto destruidora” (JUNG, 2013, p. 337).

Jung aponta que uma das representações da terrível mãe é o “deus mais rico em contradições do Panteão grego, Dioniso, que caracteristicamente também foi o deus de Nietzsche [...]” (JUNG, 2013, p. 468, grifo nosso). O filósofo alemão nos fala sobre como a relação entre prazer e dor contida nesta divindade é fundamental para a compreensão do sentimento trágico (pensamento que impulsiona a análise do sociólogo Maffesoli). Tratam-se de dois aspectos da criação que devem ser igualmente celebrados em sua dimensão de impulso à vida: o gozo se liga ao sexo, que nos conecta às propriedades de fecundação, e o padecimento ao parto, associando-nos à geração. Assim, mostram-nos que afirmar a existência é afirmar

tanto o gozo quanto o sofrimento. Nietzsche aborda como isso está especificamente representado nos rituais de culto a Dioniso, os “mistérios dionisíacos”:

Pois somente nos mistérios dionisíacos, na psicologia do estado dionisíaco, expressa-se o *fato fundamental* do instinto helênico – sua “vontade de vida”. Que garantia o heleno para si com esses mistérios? A vida *eterna*, o eterno retorno da vida; o futuro, prometido e consagrado no passado; o triunfante Sim à vida, acima da morte e da mudança; a *verdadeira* vida, como continuação geral mediante a procriação, mediante os mistérios da sexualidade. Para os gregos, então, o símbolo *sexual* era o símbolo venerável em si, o autêntico sentido profundo no interior da antiga religiosidade. Todo pormenor no ato da procriação, da gravidez, do nascimento despertava os mais elevados e solenes sentimentos. Na doutrina dos mistérios a dor é santificada: as “dores da mulher no parto” santificam a dor em geral – todo vir a ser e crescer, tudo o que garante o futuro *implica* a dor... Para que haja o eterno prazer da criação, para que a vontade de vida afirme eternamente a si própria, *tem* de haver também eternamente a “dor da mulher que pare”... A palavra “Dionísio” significa tudo isso: não conheço simbolismo mais elevado que esse simbolismo *grego*, o das dionisíacas. O mais profundo instinto da vida, aquele voltado para o futuro da vida, a eternidade da vida, é nele sentido religiosamente – e o caminho mesmo para a vida, a procriação, como caminho *sagrado*... (NIETZSCHE, 2017b, p. 89, itálicos do autor).

Notemos que o filósofo se refere a esta abordagem como uma via para o eterno, o que pode ser visto como a imortalidade que o herói adquire ao morrer, como apontado por Jung. Nietzsche continua sua explanação fazendo a conexão com a tragédia. Observemos que o pensador descarta o sacrifício como possibilidade de anulação dos sentimentos intensos, ou seja, como aquilo que os expia, como “bode expiatório”:

A psicologia do orgiástico como sentimento transbordante de vida e força, no interior do qual mesmo a dor age como estimulante, deu-me a chave para o conceito do sentimento *trágico* [...]. A tragédia está tão longe de provar algo sobre o pessimismo dos helenos [...]. O dizer Sim à vida, mesmo em seus problemas mais duros e estranhos; a vontade de vida, alegrando-se da própria inesgotabilidade no *sacrifício* de seus mais elevados tipos – a *isso* chamei dionisíaco, nisso vislumbrei a ponte para a psicologia do poeta *trágico*. Não para livrar-se do pavor e da compaixão, não para purificar-se de um perigoso afeto mediante sua veemente descarga – assim como compreendeu Aristóteles –: mas para, além do pavor e da compaixão, *ser em si mesmo* o eterno prazer do vir a ser – esse prazer que traz em si também o *prazer de destruir*... (NIETZSCHE, 2017b, p. 90, itálicos do autor).

Ao celebrar os aspectos contraditórios da vida, o sentimento trágico inclui a destruição. Podemos até mesmo dizer que há o desejo pelo fim, algo que Jung também defende como afirmação da existência:

[...] não foi a mãe quem colocou o verme venenoso no caminho, mas é a própria vida que quer seguir a trajetória do Sol, quer subir desde a manhã até o meio-dia, ultrapassando o meio-dia, apressar-se em direção à tarde, não em desacordo consigo mesma, mas desejando também a descida e o fim (JUNG, 2013, p. 453).

Por esta razão, frequentemente associa-se o fim do mundo a este tema. Os grandes mitos que falam dele – como aqueles em que se passa um dilúvio – estão a se referir à imagem primitiva da grande reviravolta, que pode ser tanto uma das tantas que se repetirão no decorrer de uma experiência, quanto aquela final e derradeira morte física, igualmente almejada em uma vida plenamente vivida e afirmada. *“life wends”* (595.02) [a vida acabantina].

^x O Universo como o conhecemos poderia ser visto como uma versão toda fragmentada de algo que é originalmente inteiro. Este é o mito do ovo cósmico, que existe de modos variados em diversas culturas, mas que basicamente retrata a existência como um ovo que se quebrou. A narrativa pode ser associada àquela científica do Big Bang. Como apontam muitos comentadores (como, por exemplo, Campbel [2005]), Joyce também a conectou à rima infantil de Humpty Dumpty. Ela diz: *“Humpty Dumpty sat on a wall, Humpty Dumpty had a great fall; / All the King's horses / And all the King's men, / Couldn't put Humpty together again.”* [Humpty Dumpty sentou num muro, / Humpty Dumpty teve uma grande queda; / Todos os cavalos do Rei / E todos os homens do Rei / Não puderam juntar Humpty de novo]. A personagem Humpty Dumpty é retratada como um ovo em *Alice Através do Espelho* (1871), de Lewis Carroll, e entrou para o imaginário popular desta forma. O mito da criação e a personagem da rima dão munção para Joyce brincar com a expressão do ovo e da galinha. Isto porque “um ovo autogerado” se opõe à certeza da “grande mãe natureza” como a origem de tudo.

^{xi} A relação de causa e efeito como um problema da “crença na ‘origem’” é abordada por Nietzsche (2015, p. 57). O filósofo defende que o costume de tentar compreender aquilo que desencadeia uma ação está sempre repleto do que chama de preconceitos morais, ou seja, de um filtro cultural que serve até para velar tendências inconscientes do intérprete: “Quando um pensador manifesta alguma

forma de ‘conexão causal’ [...], é quase sempre um sintoma de que falta algo em si mesmo; é suspeito de ter tais sentimentos, e acaba por se trair” (NIETZSCHE, 2015, p. 40). Assim, acreditar que seria possível conhecer motivações é acreditar no que deveríamos tomar apenas como ficção. “Fomos NÓS sozinhos que inventamos causa, sequência, reciprocidade, relatividade, coação, número, lei, liberdade, o motivo, o propósito” (NIETZSCHE, 2015, p. 40). Nietzsche desconfia principalmente da ideia de intenção, pois ela seria apenas o que pode ser reconhecido conscientemente e certamente esconde aquilo que realmente requer interpretação. Trata-se apenas de um “sinal” ou um “sintoma” daquilo que, na verdade, importa em uma ação: o “que nela é NÃO INTENCIONAL” (NIETZSCHE, 2015, p. 58). “*O fortunous casualitas*” (175.29) [Ó, *fortunous casualitas*].

É fácil compreender que o filósofo fala aqui da origem no sentido de princípio, isto é, de texto socialmente construído. Ele mesmo cita a “lei” como uma de nossas criações. De modo que tentar encontrar o começo de algo seria já uma tarefa poluída por todo o processo que nos leva a ser aquele que procura esse início. No entanto, quando Nietzsche discorre sobre os instintos, que seriam anteriores àquilo que se manifesta como passível de conhecimento, aparece algo daquela outra origem que viemos abordando neste trabalho, aquela que em tudo está e que não cessa de se transformar. Como podemos ver abaixo, ela não apenas reside no nosso inconsciente, mas se configura como uma forma coincidente entre esse e o mundo material:

Supondo que nada seja “dado” como real além de nosso mundo de desejos e paixões, e que não possamos afundar ou nos elevar a qualquer outra “realidade” exceto àquela de nossos instintos – pois pensar é apenas a relação entre esses instintos –, não estamos autorizados a tentar colocar a questão de que se isso é “dado” não seria o *bastante* para a compreensão, através de nossos colegas, até mesmo do chamado mundo mecânico (ou “material”)? Não quis dizer algo como uma ilusão, como uma “aparência”, uma “representação” (no sentido berkeleyano ou schopenhaueriano), mas como algo do mesmo grau de realidade que nossos afetos têm – como uma forma mais primitiva do mundo dos afetos na qual tudo ainda continua preso em uma unidade poderosa que, mais adiante, se ramifica e se desenvolve no processo orgânico (e que, naturalmente, também se refina e se debilita) –, como um tipo de vida instintiva em que todas as funções orgânicas fazem parte: a autorregulação, a assimilação, a nutrição, as secreções e o metabolismo se encontram sinteticamente unidas umas às outras – como uma *forma prévia* de vida? (NIETZSCHE, 2015, p. 62, itálicos do autor).

Podemos ver que se trata de algo anterior tanto no sentido de que provê a força de tudo, quanto no de que é mais antigo, algo perceptível quando Nietzsche a chama de uma “forma mais primitiva”. São sempre esses dois sentidos que, aqui nesta análise, levam-nos a chamar este fluxo de “origem”. O filósofo, logo em seguida, a chamará de “vontade de potência”. Diz que toda ação material é “efeito da vontade” – e notemos que aqui, para ele, faz sentido a noção de causa e efeito, pois que a causa não é o princípio –, que toda a nossa vida instintiva é “o desenvolvimento e ramificação de uma forma básica de vontade –, ou seja, a vontade de potência [...],” e que toda a geração e nutrição de tudo que existe, isto é, toda “força ativa” é “inequivocamente VONTADE DE POTÊNCIA” (2015, p. 63). Em outras palavras, toda a criação está ligada ao desejo.

O desejo como fonte do movimento, como aquilo que nos leva à contínua transformação, à inversão, à corrupção que gera criação: estamos de volta no início de nosso trabalho. “*indicating that the words which follow may be taken in any order desired*”. Mas agora percebemos que o desejo não é apenas o que leva à quebra do princípio, da ordem, da lei. O desejo é aquilo que está em tudo, anterior a tudo, e impossível de ser captado. O desejo não se conforma, mas se revela, revém, revive. É só o que há. E é o que não cessamos de procurar.

4. DAR ACABAMENTO

4.1 PRINCIPIANDO

Desde o início, a presente pesquisa teve o escopo de conceber algum experimento prático. Objetivava projetar testes que pudessem impulsionar a especulação teórica realizada para, depois, elaborar uma cena que fosse reflexo de suas conclusões. Por fim, ambos os modos de contribuição ocorreram, mas não da maneira esperada. Logo nos primeiros passos do processo, três performances foram apresentadas e, com erros, alguma errância e providenciais lampejos, ajudaram a pensar a análise crítica. No entanto, não de maneira linear, não de maneira que possam ser obviamente conectadas com o que dissemos aqui até então, pois que o trajeto reflexivo se revelou como um outro daquela práxis. Ao final dele, um roteiro para montagem de um espetáculo foi produzido e se encontra na próxima sessão da tese. Configura-se como uma possibilidade de resposta poética a ela, uma contraparte noturna de seu legado diurno. Assim, podemos afirmar que o pensamento aqui desenvolvido tem o tipo de inteireza que só a experiência poderia trazer, um trajeto cíclico que parte e retorna, em espiral, ao plano da ação.

Começamos pelo princípio. Já no primeiro ano do doutoramento (2017), a autora deste trabalho ingressou em uma residência artística na Airez Galeria em Curitiba, Paraná. Com duração de seis meses, ela era aberta a diversos suportes e procedimentos de criação. A plataforma pareceu ideal para este projeto. Primeiro, porque não sabíamos por onde começar⁹⁴ e, com a liberdade ali concedida, estávamos autorizados a ser, naquele momento, vagos quanto à nossa proposta. Segundo, porque seu curto período não nos permitiria estar tão incertos por muito mais, e era preciso que começássemos a nos mover rapidamente deixando o movimento mostrar caminhos. Até o fim, realizaríamos o maior número possível de testes variados buscando neles os fios da escrita. A essa é que reservaríamos mais

⁹⁴ E como o começo de qualquer coisa é, na verdade, sempre incerto, o projeto já tinha antes um manifesto público, disponível em: <https://agoracoletivo.com/projetos/obra-em-progresso/>. Acesso em: 12 jul, 2022.

tempo, afinal, além de analisar o *Wake*, ainda restavam outras obras cênicas a serem observadas.

Naquele momento, definíamos o conceito de ausência de origem por uma noção de “dissolução da matéria”. Acreditávamos que a correspondência cênica ao fato de o romance nos pôr a interpretar desde o nível mais elementar da leitura, o código (o que enfatiza a proposição pós-estruturalista de que tudo é texto), significaria uma indefinição da materialidade, ou seja, algum tipo de pulverização do espaço e tempo do espetáculo, aquilo que nela é elementar. Deste modo, a fusão com o real tomou uma grande proporção nos experimentos realizados. Era preciso que não se soubesse onde terminava o trabalho e começava “o resto”, a vida, ou mesmo onde essa acabava e aquele tinha início. A matéria ainda estaria obviamente ali, porém o que dela seria “lido” como obra, o que dela seria integrado, dependeria das conexões de sentido que cada espectador faria. Suas lógicas permitiriam destacar da massa material aquilo que comporia o objeto artístico, de maneira que todo o seu corpo (seu espaço, seu tempo e seus artefatos) seria bastante relativo à interpretação pessoal. A tessitura se daria em uma via dupla na qual a linguagem e a concretude iriam se retroalimentando aos poucos até construir uma peça que se caracterizaria como evidência da percepção de cada um, manifestação da carga histórica do indivíduo.

Logo, tornou-se igualmente relevante a indistinção entre o resultado e seu processo criativo, já que este último é o próprio lugar de entrecruzamento entre um produto e ao que fora dele a ele se associa. Então, inspirados pelo próprio *Wake*, que ao longo de seus dezessete anos de escrita publicou trechos provisórios sob o nome *Work in Progress*, estabelecemos que performances seriam publicadas tanto como partes de um objeto artístico, quanto como procedimentos de sua construção. Seriam chamadas de “fragmentos” e abarcadas pelo título *Obra em Progresso*, uma simples tradução daquele título utilizado por Joyce para o livro antes de ser lançado. Poderiam, ainda, ser apreciadas de modo autônomo e a diferença entre elas e a *Tragedia Endogonidia* é que permaneceriam coexistindo depois de concebidas, podendo seguir circulação paralela ou posterior à elaboração das outras, embora sempre passíveis de novas metamorfoses. Outra distinção é que os episódios do ciclo de Castellucci têm claramente um ponto de partida, uma origem. Aqui, era necessário que se começasse sem que houvesse uma delimitação. Era necessário

começar sem começo. “*The boarder incident prerepeated itself*” (81.32-33) [o incidente dos limites prerrepetiu-se].

Assim, surgiu *Streaming* (2017), uma performance virtual veiculada pela rede social Facebook. No teto solar de um carro em movimento, a autora se exibia para uma câmera, segurada por ela mesma, enquanto um texto repleto de trocadilhos (ao modo wakeano) subia pela tela. Iniciar um trabalho teatral sem que de fato as pessoas estivessem presentes pareceu um modo de principiar um encontro sem de fato dar princípio ao mesmo – uma noção certamente transformada no mundo pós-pandêmico das *lives* de espetáculos. A dramaturgia do fragmento assumia uma lógica de prólogo, apresentando a obra e a artista. Dessas duas, a espelho do *Wake*, originava-se um discurso sobre feminilidade e aquilo que flui sem ser retido (daí o título, que além de significar “fluxo” no inglês, é o nome que recebe este tipo de transmissão online). Associavam-se referências ao rio, ao curso de carros que ali se via, bem como às próprias palavras, que corriam sobre a imagem com relativa concatenação de ideias, mas jorrando alusões em alta velocidade.

Inspirada pela ideia de “profanação de um dispositivo” como apresentada por Giorgio Agamben (2009), tal excesso de informação intencionava sobrepor-se ao exibicionismo superficial da performer. Enquanto ela mantinha uma atitude típica das selfies, o texto deveria adicionar novos sentidos – e, quiçá, ações – ao quase nada que se passava (o “quase nada” padrão das redes sociais). Começando de modo a ser fácil seu acompanhamento, os vocábulos se intensificavam em ritmo e alusões ao ponto da vertigem. O objetivo era tornar o que se caracterizava por ser tão pouco em coisa demais. Ainda, a performance pretendia subverter a lógica dessas plataformas sendo deletada logo depois de exibida e, deste modo, ir contra a lógica de buscar compartilhamentos para autopromoção (outra visão que ganha novos contornos pós-pandemia). Deste modo, também se apontava a efemeridade própria à teatralidade, procurando borrar limites entre as linguagens artísticas.

Falhou. A escrita havia sido lida para colegas da residência e naquele momento foi aprovada; os risos que obtinha em reação não deixavam dúvidas. Mas ela não funcionava quando apenas visualizada na tela por um espectador que tem de apressadamente aprender seu modo de funcionamento sem testar possibilidades de sons para encontrar o jogo em cada parte. O resultado foi que, em determinado momento, tornava-se apenas uma massa de material textual em movimento, logo abandonada pelo público, que ficava a apreciar a imagem exibicionista da performer.

Essa, por sua vez, tinha mais apelo do que o antecipado, pois o olhar fixo para a câmera continha exatamente a sedução que é típica do ambiente on-line. Aquele suposto “quase nada” já era bastante.⁹⁵

O processo pós-apresentação de entendimento dessas questões foi brevemente narrado na revista da galeria.⁹⁶ Ali, já foi indicado o desejo de explorar a oralidade de uma palavra como a wakeana – seu “*sound sense*” [senso sonoro] –, o que havia se mostrado tão eficaz na leitura para os artistas residentes. No entanto, isso se daria apenas no terceiro fragmento, já que o segundo já vinha se delimitando antes que *Streaming* se tornasse público.

Tratava-se de *Sobreposição* (2017), que se duplicava a partir do primeiro por relações de oposição. O ambiente passava do externo ao interno, as salas escuras da galeria, onde os corpos eram pouco visíveis. Se na performance anterior a autora filmava a si mesma (no modo selfie comum às mídias sociais), agora ela exibia um vídeo manipulando um projetor pelo espaço. A presença dela por trás do objeto e a dança que com ele realizava pelo local tornava a materialidade da imagem projetada um dado relevante. Naquele momento, entendeu-se que essa estrutura de cena expandida poderia influenciar na dissolução material da obra, uma vez que ficava incerta a delimitação de sua linguagem artística. Este parecia ser um dos modos em que a obra não determinava bases, não estabelecia pontos de partida para sua apreensão.

A cidade era novamente tematizada, mas, agora, pelas relações de pertencimento a algum território exploradas pelo filme mostrado. A performer, que em *Streaming* era referida pelo texto como “a atriz” e que dançava seu próprio exibicionismo vazio, agora expunha-se em outros níveis, revelando parte de sua própria história. Mais que isso: tratava-se de sua origem perdida e, supostamente, reencontrada. As legendas do vídeo contavam que ela havia feito aquelas imagens em uma visita ao sertão do Piauí para conhecer a terra de seus avós, que migraram para o sul, e os familiares que lá viviam. Explicavam que ela filmou horas de diálogos em que eles faziam relatos sobre aqueles locais, tudo para descobrir mais tarde que a captação do áudio não foi feita. A partir desta falha técnica, que gerava uma nova falha na sua biografia, a projeção reconstruía falas (que continuavam

⁹⁵ O próprio texto de *Streaming* fazia referência ao trabalho *A Artista Está Presente* (2010) de Marina Abramovic, no qual tudo o que acontece é a troca de olhares entre ela e o espectador.

⁹⁶ Está disponível em: https://issuu.com/guilhermezawa/docs/zaire_2001 e é assinado por “Ana Ferreira”, antigo nome artístico da autora. Acesso em: 12 jul, 2022.

mudas) sobrepondo legendas às imagens. Algumas delas eram reais, frutos da memória. Outras inventadas, trechos diversos do *Finnegans Wake* traduzidos pela própria autora (embora isso não fosse dito explicitamente). Eles se referiam à terra como elemento natural e como território, bem como falavam em “escavar” como descobrir as camadas de repetição de estruturas históricas.

Também adentravam a performance imagens das gravuras rupestres da Serra da Capivara, parque arqueológico localizado na mesma região em que mora a família da artista e visitado por ela junto com eles – tudo gravado nos mesmos arquivos de áudio prejudicado. Elas insinuavam um nível anterior de registro (em partes) perdido, pois, embora falassem e falessem de nossas origens, não sabemos o que significam e, ainda assim, marcam o espaço conhecido hoje como “o berço do homem americano”. “*A phantom city*” (264.19) [uma cidade fantasma].

Ao invés do fluxo de consciência que conduzia o experimento anterior, a narrativa de *Sobreposição* era fragmentada, repleta de buracos e estruturada por repetições que estabeleciam contínuas ressignificações poéticas, criando novas camadas e versões. Nessas variações sobre o mesmo tema, atrizes entravam em cena interpretando a autora no modo em que essa aparecia no vídeo. “*frequently altered its ego with the passing of the showers (Not original!)* (51.02-3) [frequentemente seu ego alternavam com a posse das exibidoras (Nada original!)]. Aos poucos, elas iam contaminando a dramaturgia com as suas próprias biografias, também repletas de migrações e de pertencimentos incertos. Ao final, a ação ia para fora: o vídeo era projetado nas paredes de prédios da cidade, sobrepondo outras terras (o Piauí, que aparecia nas imagens, mas também as das atrizes, que iam entrando no texto da legenda) àquela de Curitiba. “*in the land of the space of today*” (169.07) [na terra do espaço do hoje]. Isso realizava um paralelo com as representações pré-históricas em paredões, repetindo o ato de gravar na pedra.

A obsessão pela mesma legenda que ia aos poucos se modificando configurava uma tentativa de compreender, dominar, mas também uma contaminação inevitável do novo. Assim, em oposição ao fluxo contínuo do primeiro experimento, agora tinha-se a sobreposição (e o escavar) de territórios, de sujeitos emissores e do próprio texto wakeano. Os limites entre esses alteravam-se a todo tempo. Até mesmo a natureza dos mesmos se modificava, pois, as pessoas eram aludidas também como lugares e todos se insinuavam como partes da autora, “projeções” suas. Este deslocamento de identidades operado pela repetição

demonstrou-se muito eficaz, capaz de ser acompanhado pelos espectadores, mesmo que o texto fosse novamente aos moldes wakeanos e sem explorar sua oralidade.

No entanto, os limites borrados entre as linguagens artísticas claramente não geravam qualquer tipo de desestabilização da materialidade, como pretendido. Os elementos integrantes do trabalho estavam bem definidos. Sabia-se o que era e o que não era obra. Era isso, então, que parecia ter de ser modificado para o próximo experimento, que já estava apontado naquele ao fazer com que, ao final, a plateia observasse o espaço público de uma sacada. “*She’d bate the hen that crowed on the terrace of Babel*” (199.30-31) [Ela bateria a galinha que cantava no terraço de Babel].

Cartografia (2018) aconteceu no âmbito da Bienal Internacional de Curitiba, no Circuito de Galerias. A ação foi realizada no saguão do maior auditório do Teatro Guaíra, altamente consagrado no Paraná, situado no centro da capital. Era relevante que ela se desse em um imponente ícone teatral pois, no nível autorreflexivo, a narrativa provocava o debate sobre uma diferença verificável entre o teatro e o *happening* (algo já tematizado por *Streaming*, que se apresentava como “performance” mas falava de uma “atuação”, trazendo para o primeiro plano a tensão entre real e ficção própria às artes cênicas em suas diversas formas). De resto, nela encontravam-se noções (fragmentadas e instáveis) de identidade nacional, aludindo, por exemplo, à carta de Pero Vaz de Caminha, primeiro registro da origem da nação, e à carta de suicídio de Getúlio Vargas, marco de um de seus finais de ciclo. Alguns trechos wakeanos também integravam esse mosaico. As performances anteriores apareciam por meio da tematização da História como fluxo contínuo de estruturas repetitivas e do pertencimento a uma terra. Unido ao questionamento sobre uma distinção entre as linguagens artísticas da cena, a operação buscava apor a teatralidade histórica àquela do “real”.⁹⁷ “*I will tell you all sorts of makeup things, strangerous. And show you to every simple storyplace we pass. [...] That’ll be some kingly work in progress*” (625.05-14) [Você te contar todo tipo de coisa inventada, estranha. E te mostrar a todo simples lugar de história que passamos. (...) Será uma obra em progresso real].

⁹⁷ Sobre o termo, remetemos à Nota de Finn ii do segundo capítulo.

Os espectadores assistiam à rua de dentro do saguão enquanto ouviam uma narração em fones de ouvido. Artistas infiltrados realizavam ações comuns no ambiente. Aos poucos, elas eram exacerbadas de modo que eles se destacassem do restante das pessoas em movimento. Logo, mergulhavam no fluxo indistinto novamente e “desapareciam” em sua normatização, fazendo a observação oscilar entre a roteirização própria ao meio urbano e aquela que nele se instalava e sobressaía justaposta como estranhamento.

Se a sobreposição era novamente uma ferramenta de fricção entre a produção artística e o real, a cena era mais dissolvida que a dos experimentos precedentes e sujeita à intervenção espontânea dos passantes. A narração, que explorava uma oralidade wakeana, não direcionava o olhar e sequer tratava diretamente sobre o cenário, sendo possível fazer associações entre o que era dito e o que era visto com bastante liberdade. Em certo nível, era o próprio espectador que decidia o que do ambiente incluiria na obra. Seu próprio julgamento sobre como as coisas faziam sentido é que determinaria as imagens integrantes, seja por reconhecer intencionalidades por parte da artista, seja pela vontade de montar uma seleção própria de materiais entre tudo o que via. Portanto, a identificação espaço-temporal da materialidade cênica era pulverizada. Pela primeira vez na pesquisa, não existiam limites claros que circundassem o objeto artístico. Era afinal o que se estava buscando desde o princípio.

Falhou. “*Once it happened, so it may again*” [uma vez aconteceu, então deve acontecer de novo]. Como potência artística. Como experiência de intensidade. A textualidade até funcionava em sua tentativa de explorar as duplicidades do trocadilho e o modo wakeano de narrar mais de uma história ao mesmo tempo, mas isso não estava sobreposto à imagem tanto quanto estava desconectado dela. O resultado era semelhante ao de *Streaming*: esquecia-se de um dos níveis – aqui, a imagem ou o som – para notar somente o outro. Não havia choque, havia afastamento.

Concluiu-se que a culpa era da palavra. Ainda não tinha sido possível abandoná-las e, se a intenção era alcançar uma materialidade dissolvida, elas, com seu forte caráter de código, não deveriam ser o caminho. Isso porque eram ainda elas que, ao modo wakeano, operavam a duplicidade da ação nos trabalhos desenvolvidos até então, o que não permitia que ausência de base se realizasse na própria concretude do tempo e espaço. Era preciso atacar diretamente o problema

que a pesquisa se colocava, o da matéria cênica. Como seria possível que ela não fosse absoluta? Falhava-se em responder. Sem saber para onde ir, a fase de experimentos se encerrou aí. Acabou no mar. “*A way a lone a last a loved a long the*”.

É claro que só restava recomeçar. “*rise afterfall*” (78.07) [e leva ao quedar]. E foi retomando tudo, a partir das formulações mais elementares deste processo, que se percebeu que elas estavam deveras erradas. O próprio princípio da pesquisa era falho (e a falha era desejável apenas para as performances). Pois se a materialidade se apresenta já e sempre como texto, não se trata de dissolvê-la a ponto de não encontrar onde começa ou termina, mas de ressaltar seu caráter de representação. Trazendo-o para o primeiro plano, sua instabilidade seria evidente. Ainda que essa elaboração não tivesse sido feita antes, é notável que já era intuída pela contínua tentativa dos experimentos de “legendar” o que acontecia. Estava-se, durante todo o tempo, tentando jogar com a matéria por meio do sentido. Faltava, de fato, apenas desistir da ambição de dissolvê-la na realidade da existência.

Foi apenas depois desta compreensão que se conseguiu ajustar as obras analisadas pela tese. *A Tragedia Endogonidia* já estava lá e permaneceu, pois trazia o ciclo para o debate. Mas *4'33*” e *A Sagração da Primavera* foram reconhecidos como lampejos, revelações súbitas de exemplos de operações cênicas dos aspectos wakeanos que se queria destacar: 1) os jogos com os limites clássicos das linguagens artísticas, que por sua vez resultam em 2) a compreensão imediata da falha que se dá por conta do senso comum, e em 3) a sobreposição de sentidos que criava uma “cena” dupla. Como observamos anteriormente, Cage ataca diretamente o que caracteriza a música e Bernat faz o mesmo com a dança moderna. Ou seja, nada semelhante ao simples empréstimo de características de outras artes que vínhamos praticando em nossos testes performativos. Aqui, as bordas explodem de dentro para fora. Embora o entrecruzamento de recursos sempre venha a acontecer, ele é resultado de operações que partem de outro lugar: justamente o ponto de origem. Mais do que simplesmente misturar, deveríamos ter nos perguntado “qual o princípio que aqui falha?”.

Restava saber se algum trabalho cênico reunia tudo sobre o que refletimos ou se poderíamos propor algo assim. Ou seja, se o debate teórico se fazia viável como prática. Talvez sim. Se novamente não ignorássemos o que já se estava apresentando de forma intuitiva nos experimentos. Agora tratou-se de perceber a

palavra, que antes havia levado a culpa pelas frustrações dos experimentos, como a resposta. Era ela que jogava com a matéria. “*the word in progress*” (284.21-22) [a palavra em progresso]. E se ainda não havia atingido o tipo de manipulação pretendida sobre a materialidade, quem sabe fosse não porque a palavra devesse ter sido sufocada, apagada, anulada e expulsa da cena, mas porque ela haveria de, finalmente, tomar o primeiro plano. Havia de ser princípio da cena. Para que, então, aí sim, se lhe arrancassem as origens. “*End here. Us then. Finn, again!*” (628.13-14) [Fim aqui. Nós, daí. Finn, de novo!].

4.2 EMBALANDO

“*after those initial falls*” (286.04) [depois daquelas que das iniciais]...

Este percurso de descoberta foi narrado em uma comunicação de trabalho realizada no *II Encontro de Estudos Joycianos* (2021). Tratou-se de uma “palestra-performance”: a forma da exposição mantinha relação íntima com o conteúdo. Era uma narrativa da falha – daquela falha wakeana e daquelas falhas do processo investigativo –, e explorava a visualidade da palavra junto à sua oralidade para construir um jogo lampejante como o do *Finnegans Wake*.

A comunicação foi mais tarde publicada na *Revista Qorpus* (UFSC) em formato de vídeo.⁹⁸ Assisti-la pode elucidar bastante sobre a práxis final desta tese, pois a operação cênica por nós desenvolvida avança a partir daquela proposta. Ela combina escrita e oralidade. Nela, os vocábulos, rebeldes como os wakeanos, têm sua visualidade exibida enquanto recebem a voz que no livro apenas ressoa em nossas mentes e que havia sido percebida como potente material durante a gênese dos experimentos. Assim, o teatro permite a um texto como este tornar a infração

⁹⁸ Vinculada ao PPG em Estudos da Tradução da UFSC, a revista publicou a transcrição do texto do vídeo, disponível em: <https://qorpuspget.paginas.ufsc.br/files/2022/06/Qorpus-v12-n2-arte-Ana-de-Ferro.pdf>. Como explicado nessa página, trata-se do registro do que é também uma fala e que, portanto, requisita a verificação da apresentação performoverbovocovisual, disponível em: <https://youtu.be/YEt0IQBv4yA>. Essa última, foi uma reencenação do que se realizou ao vivo no evento de Estudos Joycianos, quando contou, inclusive, com a participação dos colegas comunicadores. Ambas são assinadas por “Ana de Ferro”, atual nome artístico da autora. Acessos em: 12 jul, 2022.

nele inscrita, tão ligada ao senso comum, algo partilhado em tempo real entre os espectadores.

Logo, a materialidade com que a cena criada lida é aquela mesma do verbo em sua dupla natureza, visual e sonora. Estamos em um terreno arenoso, pois se, como vimos no decorrer do capítulo anterior, a matéria é escura, não dominada pelo sentido, aqui estamos lidando justo com o corpo da palavra, essa que é o cerne do campo das ideias. Bem, é exatamente esta intersecção (ou embate) que nos interessou desde o início no *Finnegans Wake*. Porém, aqui, ela inverte sua relação: no livro, a linguagem escrita enfatiza sua materialidade; em nosso roteiro, a materialidade cênica elege a escrita como linguagem dominante. Se costumamos ir ao teatro para ver e/ou ouvir alguma “coisa” – o que, como nos lembra Gumbrecht, quer dizer algo que tenha volume, que ocupe espaço –, a teatralidade de uma escrita faz com que a noção de concretude vá em direção de seu oposto complementar, o código linguístico, aquilo que serve para apontar as coisas no mundo. Tal escolha permite outro recurso, aquele desde o início intuído: a transformação do verbo em instrumento de construção do momento presente, oscilando entre descrever exatamente o que se passa no ambiente e “projetar” sobre ele um acontecimento que não se dá no plano concreto. Isso, sim, representa o grande ganho da passagem da forma vocabular do romance para o palco. Pois o artifício em si de narrar o presente não é uma novidade, mas a palavra dupla confere a ele uma pulsão, no mínimo, renovadora. Aqui, o polo impositivo que é o das ideias, aquele que, como vimos, tenta sempre dominar a matéria, o faz com um verbo já desobediente, de modo que a suposta tentativa de domínio envolve, de partida, uma rebeldia. Institui-se um agora que é incerto, ambivalente, conflito de possibilidades. Também poderíamos colocar assim: o verbo que toca a feminilidade dos corpos e do ambiente é, desde o princípio, um verbo feminino. Tudo é escorregadio. Tudo desliza. Falta o chão seguro.⁹⁹

⁹⁹ Embora expresse-se de modo bastante diverso, talvez possamos reconhecer aqui algum encontro com os interesses de Gertrude Stein no sentido de criar um tempo presente por meio de uma palavra não cotidiana. Como a própria autora afirma, suas “peças paisagens” buscam descrever um cenário sem desenvolver uma história, e, sim, construindo um quadro que aí está, no agora. Mais que isso, um quadro cubista, com uma conformação que utiliza repetições para evidenciar as relações que os objetos estabelecem entre si, fazendo dessas mesmas relações aquilo que compõe a peça (STEIN, 1971). Por outro lado, nossa obra se distancia da sua por nos voltarmos à renovação e, assim, à geração de movimento, o que reside já em sua elaboração vocabular e alcança toda sua estrutura. Assim, não se trata de uma paisagem tanto quanto de um caleidoscópio, ou “a *collideorscape*” (143.28) [um colidouscapo].

Deste modo, a ausência de base, tão procurada ao longo da pesquisa, mostrou-se não residir – como se vinha tentando nos experimentos iniciais – no apagamento da delimitação do tempo e espaço da cena. Afinal, agora podemos perceber, tal materialidade é já escura e assim permanecerá. Acreditamos que, justamente, quanto mais os jogos com sua representação se expuserem como o que são, jogos, mais darão a ver também a resistente opacidade da matéria. Se, por um lado, existe sempre uma troca, uma afecção, uma concretude que já é outra depois do toque da palavra, isso escapa de configurar a entrega à intelectualidade da qual nos previne Castellucci, porque a dimensão tangente daquilo a que se refere continua a lutar na cena. Não apenas a sala teatral escura, mas também a corporeidade das palavras que nela estão, reivindicam seu status de “enigma íntimo”: sempre e, ao mesmo tempo, nunca revelado.

Ao voltar nossa narração para o ato em si de estar no teatro, o intercâmbio entre ação e o incerto conjunto referencial se expande em significação e em possibilidades imaginárias. É como se estivéssemos ali apenas fazendo o que sempre se faz em espetáculos, projetar algo na matéria, mas agora por meio de uma escrita/fala infratora que, além de dizer mais de uma coisa ao mesmo tempo, evoca camadas históricas que levam à existência daquela linguagem naquele ritual, o da performance teatral. Variados tempos e espaços, bem como diversas categorias de narrativa, acumulam-se e atravessam-se. É daí que vem a estratégia de nossa grande invasão. Apontemos a seguir, de modo breve, algumas de suas relações.

A ideia de “projeção” ganha uma dimensão corpórea: como em *Sobreposição*, os vocábulos são projetados em uma tela transparente no proscênio do palco.¹⁰⁰ Também como naquela performance, o duplo sentido que se associa a este ato se desdobra em alusões aos nossos processos de apreensão e significação, isto é, à materialidade da experiência de leitura. Ainda, faz referência ao contínuo apagar e reescrever da História, processo tanto fruto quanto gérmen da troca entre o sentido e a concretude dos fatos. Esses são temas claramente wakeanos. Além deles, integramos do romance: a noção de renovação de modo geral, bem como a sua

¹⁰⁰ O modo como o público ouve o texto, de uma voz cujo corpo não aparece, enquanto o lê passando, é semelhante ao da comunicação anteriormente mencionada. A diferença principal é que, lá, a forma servia ao narrar do processo da presente pesquisa acadêmica, criando um trabalho no limiar entre o científico e o performativo. Aqui, contam-se narrativas autônomas que compõe, de maneira definida, um objeto artístico.

manifestação simbólica na ressuscitação; as referências ao raio e trovão; a figura da Fênix, que, por sua vez, se desdobra na galinha e no ovo e, este, no ovo cósmico.

De modo que tomar a noção do *Finnegans Wake* de uma potencial língua infratora nos influenciou a requisitar também algumas de suas alusões. Mas no lugar do gigante Finn e do pedreiro Finnegan, nossa obra apresenta as festividades brasileiras do Carnaval e do Bumba Meu Boi, igualmente repletas de simbologia da renovação e, elas sim, senso comum para o público a que a peça escrita se destina. A Serra da Capivara, que aparecia no segundo experimento cênico, retorna como alusão a um “Paraíso” local, o berço da povoação de nossas terras. A coincidente origem da família da autora com este território é também explorada. Por fim, a artista refere a si mesma com deslocamentos, jogando com estar e não estar presente na cena, e lembrando que, em mais de um sentido, esta é uma narrativa feminina.

Assimilamos também um pouco das três performances-teste. Pequenos fragmentos textuais seus foram repetidos, mas, mais importante neste contexto em que a palavra cria cena, suas encenações se transformaram em situações que “se projetam”, isto é, que são instauradas exclusivamente pela visionada narrativa deslizante. O que foi experienciado como concretude antes, torna-se aqui “história” – em mais de um sentido, uma vez que, embora não seja evidenciado, acaba por falar do próprio processo de elaboração da obra. Não é importante que o dado de realidade se faça notar, é apenas anedota para este e outros relatos da criação.

Vale o mesmo para elementos da reflexão da tese que acabaram por influenciar as imagens criadas, como a fusão dos corpos que ocorre na escuridão (mencionada por Lepeck) e o ritual de sacrifício (trazido tanto por *A Sagração da Primavera*, quanto pelas referências da *Tragedia Endogonidia* ao grito do bode). O relevante aqui não é o modo em que chegamos a essas ambientações, mas o que elas trazem em si.

O nível autorreflexivo que de fato se propõe ao espectador é o do teatro como lugar de onde se vê e de onde se ouve (aqui, no caso, uma escrita). Ele é lembrado como ritual antigo (ancestral, como aqueles gravados nas pedras da Serra da Capivara) renovado continuamente no único modo em que pode se dar, o momento presente. Não apenas, mas como o agente renovador em si. Ele é o próprio útero escuro da mãe que adentramos para renascer após realizados os devidos embates e sacrifícios. “*performing the elaborative antecistral ceremony of upsthere*” (109.18-19) [performando a cerimônia antecistral de elaboração do lá em cima”].

A ele, opõe-se o lado de fora, no qual a vida cotidiana acontece. De lá viemos e para lá voltaremos após o espetáculo. É a partir desta ideia, bastante simples e relativa à experiência concreta, que o roteiro constrói o ciclo. A narração inicia com a entrada do público neste espaço de onde se vê e esse ato determina o princípio da obra. Como no *Wake*, o cíclico começar e acabar será instaurado em diferentes escalas. Retorna-se repetidamente a estes marcos que delimitam a constituição da peça. No entanto, os próprios limites são questionados, apontando-se sempre a vivência fora como uma extensão da interna: ela demanda o teatro e é gerada por ele. Por vezes, ela se insinua até mesmo como o próprio teatro, uma performance urbana (como as dos experimentos-teste, talvez). Os opostos vão se revelando dois extremos da mesma coisa.

Os níveis em que o caráter cíclico do teatro é referido é o principal elemento que ensaia a isotropia observada em nosso capítulo anterior. A ele, soma-se o entrecruzamento de referências que aparecem e reaparecem em várias proporções, do mesmo modo que no *Finnegans Wake*. Assim, ocorre de, por exemplo, uma alusão gerar uma narrativa mais evidente em uma parte e ser apenas mencionada em outro trecho. O que interessa é a interligação entre os elementos e a sensação de que tudo está presente em todos os momentos. Para que isto seja perceptível no tempo teatral, a quantidade intensa de referências e planos sobrepostos, que é comum ao romance do Joyce, é aqui reduzida. O universo evocado é certamente bem menor.

No lugar do excesso de alusões, temos a abundância do ritmo, que ocorre principalmente na que voz imprime uma alta velocidade e não negocia com a percepção de cada espectador sobre os duplos sentidos, mas também nos elementos que ela vai subitamente integrando: uma parte do som vem de fora do teatro e, assim, ultrapassa os limites padrões deste local de exibição; a escrita é interrompida por projeção de desenhos que se insinuem rupestres; hieróglifos de urros e outras vocalizações criam uma escrita para o que não é contemplado pelo código; estanques atores mascarados aparecem e somem como “aparições” de carne e osso, têm “*a spectral appealingness*” (56.17) [uma appealrência espectral]; por último, um espectador é convidado a também conduzir a oralidade da peça e se mostra apenas um joguete da linguagem que, não bastasse, pode continuar a despeito de suas escolhas. Trata-se de recursos para a renovação da surpresa que,

como vimos, é essencial para a epifania. Eles continuam a revelar modos da escrita se relacionar com a materialidade do ritual cênico.

O campo imagético serve mais precisamente a comunicar de um modo que a fala não permite, na “velocidade da luz”. É o caso dos desenhos projetados, chamados de “Anima ações”, e dos atores que se revelam imobilizados em diversas posturas, momentos nomeados de “Embaladas”. Ambos são formados por quadros sequenciais. São sempre três imagens que, consecutivamente, da esquerda para a direita, surgem e somem. Podem ser vistos de diversas maneiras. Como histórias em quadrinhos: são figuras “lidas” da esquerda para a direita como uma frase imagética. Como teatro de sombras: a rapidez com que jogam com a aparição deixa o espectador absorver apenas silhuetas. Como hieróglifos a narrar uma história: são o fragmento mínimo do tempo teatral, tal qual letra para a escrita. No caso específico das Embaladas, como a *Über-Marionette* de Gordon Craig: são figuras mascaradas e com figurinos amplos que não definem uma individualidade corporal, ganhando assim certo aspecto fantasmagórico, talvez até mítico, mas certamente de algo pouco humano.

Isso nos leva de volta ao princípio: nosso debate sobre a epifania. Em nossa introdução, citamos Gumbrecht que falava do “súbito” como “uma forma contemporânea de mediação entre nosso desejo de epifanias e um ceticismo moderno que este desejo não consegue, por completo, desfazer (2015, p. 29). Não evitaremos o caráter de além-mundo que este fenômeno tem, até porque estamos em nada comprometidos com a veracidade ou a possibilidade de verificação de algo assim. Nosso pacto é com o mistério. Bem como com o riso que desejamos que irrompa do meio de sua escuridão. É com o instante, com o agora, com o tempo e espaço presente que pesam no teatro, têm concretude, volume, e que, aqui, ganham leveza.

Por isso mesmo, contentar-nos-emos com esta apresentação tão enxuta da obra criada, que apenas apontou os caminhos escolhidos, e evitaremos desdobrar suas origens e fins. É o próprio objeto artístico que melhor exprime tudo o que temos a concluir – o que não tem conclusão, concluído está. É ele que busca sua própria “poética da epifania”. Seu nome é *Embalada*. É uma peça escrita por uma brasileira no século XXI. “*She’s seeking her way [...] in and out of their serial story*” (28.25-26) [Ela está procurando seu caminho (...) adentro e afora da história serial deles]. Ela não se baseia no *Finnegans Wake* pois procura não ter base. É ausente de origem.

Ainda assim, algo do romance de Joyce ressoa nela. Ele participa da sua rede, de seu espaço-tempo isotrópico. Ele produz alguns raios em sua sala escura. “*Yet is no body present here which was not there before. Only order othered. Nought is nulled*” (613.13-14) [Uma vez que nenhum corpo está aqui que não esteve lá antes. Apesar de alterada a alteridade. Nada é nulo no turno]. Ela permanece escura. Dirá depois que não eram raios, eram fogos-fátuos. Dirá que é lenda, mito, uma versão não autenticada. Dirá que ouviu o texto soprado errado. Dirá que na verdade tudo começou bem antes. Dirá sua aversão autêntica. Dirá aquilo tudo que é seu porque lhe foi dado. Dirá também tudo o que roubou. E aí se calará. Pois que nunca disse nada disso. Disseram por ela. Vão dizer de novo amanhã. Ela ainda não decidiu se vem na próxima. Talvez faça uma pequena aparição.

5. EMBALADA

101

Estamos aqui ré unidos por mais uma ensassinação da nossa palavra.

Vocês bençabem, no princípio erra a verve. E era uma vez tudo o que foi feito por ela e nada do que será ré feito é senha minha vós. Digo faça-se a luz e assim se faz a sina. Digo a cena é feita a luz. Digo fadada. Digo fato de luz. E diz-se sorte desfeita assim que o verbo acena.

Difato dizquemediz que vocês acabaram de entrar pra ver a peça que acabou de começar pelo princípio. Neste lugar de onde se vêem vocês me houve bem? Veja bem, ouve um tempo em que tudo era escuro e o verbo se projetou. Departida, a cena era dividida em dois lados, o que emite e o que recebe. Mas muito breve se anotaria que a projeção era reemite da banda destinoatária.

E é aqui que comessage a vá ler a nossa história. Vocês acabarao de entrar no teatro. Sentarao em roda no espaço vasio. O chão e as paredes forrados de um veludoso vermelhor. A única fonte de luz é o projetor escondido num montinho ao centro do solo. Desse buraco vulvacânico sai a claridade cônica. Ejeta-se do fundo da terra em direção ao seu azul. No teto se forma uma imagem, a mulher debaixo d'água. Ela nos mira de volta, contempla c'alma. Concebeu isso aqui. Observa sua criação, tudo aquilo que botou na terra. Até que fala n'água, a proejeção legenda. Diz você fui aqui evocado por mais uma assassinação da nossa Palavra. Digo eu. Digo a projeção legisla. É o precimpício.

Você ainda não sabe seu papel neste texto mas c'alma ela sopra. Olha nos cantos que ela gesta com todo corpo.

A proinjeção nota: no início não ouve atores. Tudo envolta de você era projação e vinha e sumia e de volta e era outra a volta do seu corpo. E a sua palavra dizia não é bom que tudo em volta seja só eu. E ela soprava e fazia corpos na terra e havia o que era bom.

¹⁰¹ Todo o corpo do texto é projetado em uma tela vazada fixada no proscênio do palco e lido simultaneamente por uma voz feminina microfonada cujo corpo a quem pertence nunca é visto. Indicações de cena constam exclusivamente em notas de rodapé. Anexas, seguem ilustrações das *Anima Ações*, desenhos que também são projetados, e o *storyboard* das *Embaladas*, cenas com atores mascarados que aparecem e somem subitamente no palco por trás da tela de projeção. Ambas se dão em sequência de três imagens que surgem e desaparecem rápida e consecutivamente, sempre dispostas da esquerda para a direita.

Mas eis que o Seu Verbo quis ser imperativo e antes mais-que-perfeito do que feito. Quis construir o que não fosse aparição, mas gente de nome, reconhecido e ressoado pelos quatro cantos e bem desenhado para bons entendedores. Era a era de dar nome aos bois.

Estou contando a origem da nossa espécie de gente, naturalmente selecionada no berço do Homem Americano, diz ela, digo ela diz eu, a minha história original, dizeloza com olhar de grande mãe. E no canto da boca começa a parir uma malícia... Pois que no início não a via atriz, o grande e velho Verboi se projetou sobre as paredes e foi assim que apereceu uma história. Ah, Seu Verborrágico... o senhor vai Ver Borracha novamente... Venha luz e fica claro: é escrita. Vaia o breu e fica chulo: é escroto! Ah Sr Versículo, tu vai ser textículo de boy de n'ovo.

Mais perdido que cego em tiroteio? É pira e cegamente fogo de palavras... Mentiro! Há sim um alvo. No escuro. Projétil branco na sala preta escapando de nossos atentados de apreensão. Deixa ser... Deixa estar... Quando você menos esperar, captou alguma coisa...

Retournemos. Estou originando a contação da nossa história, nós, os amaricanos. Digo americanes. E ela começou por estas terras sem atorxs. Mas eis que vocês entraram e para dar príncipeo. Reinava a paz e a serenidade neste começo sem reinações. Tudo era silêncio e pausa, corpo escuro no qual nos acolhe a grande maetéria. Todo este território, ser tão desértico em que estamos, já foi mar terno.

E aí de súbito a queda (bleblem blimblem bléimmmm blomblom)¹⁰² vocálica do grande pai da nação aparece em sino. Caiu em cheio neste lugar vazio e sem nome, mas que ele viria a denodominar, a título de falocitar a comunicação, jatão crescida e multiplicada que o Grande Nome Original se perdeu no panteão.

Vocês se viram? O foco da queda sumiu tão rapidamente que não deu pra ver que corpo tinha. Passou efeito um raio!

Então para continarrarmos alguém deve assumir o Seu lugar. Um de nós. Pois que aí andamos mais de vagar e todos acompanhamos passo a compasso a levada do ocorrido. Ao final, quem consegue dar conta do que tá acontecendo aqui?

¹⁰² Esta palavra não é lida. Quando aparece, um som ensurdecador de **trovão** é reproduzido.

Contemos nós a erigem do nosso espaço. Diz ela. Digo, a legenda. Pois no princípio não havia autores e eis que maculamos essas virgens terras e entramos em cena.

Senhoras e sem erros, a seguir, nossa representação da reencenação da refinação e ressuscitação do renato. Uma tragicomédia em cinco atos.

Iniciamos com a grande mãe que conduz de forma escritoral. A rubrica dela diz que um foco acende em cena. Não se vê nada. Ela diz vivo. E todos nós nos levantamos. Morto. Todos caímos. E novamente vivo. Todos de pé. Morto e todos se deitam tão juntos que dá pra sentir os hálitos do vinho tomado na entrada. E vida e verdade e caminho da roça!!... Agora e sempre todos andam em círculos nessa história. Aguardam o próximo sinal. Ele agora e pra sempre vem. A palavra diz: Renato, você é escolhido. Ele se assusta, é só alguém da plateia. Renato é você mesmo, vem pra cá, vai pra lá, vem pra cá. Todos olham em volta, não sabem ainda que é o Renato, mas claramente é ora de dar nome aos bois. Ele sabe. Ele ora. Todos aguardam. Nada acontece. Todos andando em círculos. Renato sente que terá de fazer este sacrofício. Ora. A hora passa. A era. Finadamente, ele caminha em direção à luz. Já herá hora. Se coloca em foco. Está na marca. Então iniciamos: Marco Zero.

A grande concebidora diz, digo a rubrica: Marco, você foi aqui confinado para a confiscação da vossa língua. Ela o indaga: Marco Primeiro, você está em posse de seus direitos de fala? Está escrito o que ele deve responder. Marco Segundo, você possui vínculos familiares com o personagem aqui jogado? A escrita responde por ele. Marco Terceiro, você está possuído pelo fantasma do primeiro homem original? Fim do enterragotório. Não importa o que ele realmente respondeu, mas o que está escrito que ele disse e é o que todos leem. A sentença está dada então escreveu num leu o gado comeu sua língua.

Vou te dar uma alpista. Ela diz, digo eu. Morto. E Marco cai na pista de dança. Vivo e Caio se levanta e morto e o Caetano cai e vivo e o Caíque nem Bosta se ascende e viva!!! Todos vibram. Caminho da roda!¹⁰³ E ela diz olha cobra e todos víboram! É mentira e todos se revoltam e rebatem o boi e o boi é valente e chifra a gente e a gente é fraco e cai no blackout. Fica claro, é o fim do sacrofício. Caminho da rola! E gira-gira igual pombinha e bum-bá bum-bá faz o tambor e ainda não é o fim deste carnaval. A grande mestra da bateria toca a toada. Ela diz, digo a rubrica,

¹⁰³ Música.

faça-se a luz de struble. E agora a luz pisca-pisca tão rápido que todos os chacoalhões de todos os foliões são fragmentados e parecem uma grande sequência de movimentos parados. Stop motion que chama. Que mexe mais é parado. Igual embalada. A paradinha, a paradinha, pediu pra parar parou no preto a fora.¹⁰⁴ Black out que chama. Que se esvai no pretume da cena. Fica claro que é o fim da festa. Caminho da rua!¹⁰⁵ E o cortejo sai pela porta do teatro. Todos em fun farra. Tem a banda que toca e o lado que só canta e dança. É a festa da carneficina da língua boficial, minha gente! É o profano culto da norma da cena, meu povo! Tocado pra fora de teatro no compasso do zabumbá. Máscaras dominó para um efeito dominó. Todos em bloco desfilando pela avenida com suas fantasmias: rei, ladrão, polícia e capitão. Todos pensando que cachaça é água. E olha a chuva! É mentiro. Caminho do bloco! E a grande MC (a.k.a.la Mulher do Céu) diz, digo a rubrica, BUMBA! E de cima abaixo cai um ex-touro (bumbumba paticumbumba prugurundum)¹⁰⁶ e a boiada és palha no fogo aberto. Todos atiçados, uma em festação de mentiro, esportada e bunda pra todo lado. Uma zona de agarra. A estratégia de ataque cheia de eros. A com fusão corporal instaurada. A polícia da norma tentando fechar o cerco, agindo serto como espira o cidadão de bem. Os revoltos apontando o dedo pro primeiro grande erro de português dessa bagaça toda (em mil e quinhentos segundo o registro em B.O.). A cidadela dos bons costumes tentando restringir a fantasia alheia e fula com os foliões trepando nela. Um novo acordo tentando decidir sobre onde são os assentos pra ninguém mais guerrar mas apenas acentuando a tesão geral. Um erro atrás do outro em trenzinho. Uma ira se justo ficando na outra em cadeia. Uma era se pegando embalo caindo na próxima. A cidade inteira dividida e todo o mundo se embolando na multidão. Os figurinos todos despedaçados, não dá mais pra saber quem é quem. E vocês todos querendo saber qual o papel de vocês nisso tudo. Segue o descurso da toada! Diz ela, digo a projeção acima, a rubrica e assena abaixo.

Parece aquele pesadelo de apresentação de uma peça pra qual você nunca ensaiou. Você não apreendeu suas falas e tudo ao redor corre a pisar de você. A falta de rumo te assusta, a rima do repentista te falta. Não entende nada do que eu

¹⁰⁴ Cessa música.

¹⁰⁵ Retorna música.

¹⁰⁶ Esta palavra não é lida. Quando aparece, um som ensurdecador de **bomba** é reproduzido **fora do teatro**.

digo. Eu quero tocar fogo neste quartel. Pai Francisco dá o terceiro sinal: acorde, acorde, acorde pra Ordem e Progresso Nacional. Black ought.¹⁰⁷

Fim do espetáculo público e você pode voltar para casa pela cidade normalmente ordenada. Foi tudo-muito-junto-tudo-muito-rápido. Falta elaboração. Foi muito invasivo, muita exposição do público, muito pré-indeterminado, é preciso errebolar. Tudo cheio de projeções, nada concreto, tudo senso comum, cheio de erros linguísticos. Erraborremos, por favor. De vagar. Pela cidade. De vagar. Num embalar de ninar. Pois que o vinho bateu forte naquele bumbumbum e eu to bebedade demais pra acompanhar.

Tinha álcool, isso eu absorvi. Um batidão, houve. O Renato não sabia suas falas. Ela sopra. Um puta bafo de cachaça. Ela concebeu isso aqui. Eu errando nas ruas e eu as voltas com o concreto. Projeções, tenho comigo. Ela diz. Um paredão. Batidão. Eu com a cara no muro cheio de eras de grafia e caindo de maduro. Ela botou isso aqui. Os grafites rupestres nas paredes dos prédios. Projeções na selva de prédios. Muito bem borrada esta ideia! As pessoas com máscaras projetando suas tristezas de ficar em casa. Poesia concreta cheio de eros de coreografia. Tudo engranjo. Círculos da cidade das pedras (eu já falei que meu nome é Pedra?) um filme passando sobre a minha cabeça rodando de vagar por fervor.

Aparece que chama HSC. A história do Habitat da Serra da Capivara, em sua versão geozoomórfica. Tudo ao redor gente rodando.¹⁰⁸ Seus rituais que encenam as eras de cantigas de roda. Encontros a noite para pré-agições do desejo. Cenas de sexo e de luta. Duas pessoas ou mais bastavam reunidas para que Ela se pré-agitasse entre elas. E tem o espaço dos atos e o lugar dos que só veem. Não vejo bem nesta escuridão. Falta um pindorama da sítio ação. Depois acaba pois que era engranjo e todo mundo ruma pra fora dali e circula mundo todo afora em blocos de diferentes ornamentos dos pés a cabeça sob o dominó de Deus-Pai ondeando nesse mar de gente pós-ejetando sua língua-mãe em toda a volta e revolta oh pai ó e vaivolta de vagar faiz paivor.¹⁰⁹

Perece que era HSC, a his story do Homem Sem Caráter, em sua versão antropofágica. E tinha máscaras que cobriam todo o corpo. Todos me rodando em

¹⁰⁷ Música cessa.

¹⁰⁸ Inicia música **fora do teatro**.

¹⁰⁹ Música para.

danças do acasalamento¹¹⁰ muito amador em cenas de luta e de caça num estado de sítio arqueológico muito primintuitivo que se passou gravado no ambiente maeterno daquele buraco que a gente veio a cavidade do palco e sai quando todo o engranjo começa em fim recirculando a vermelhor o curral o fogo do artifício da voltória a ver melhor de vagar e vagar e vagar.¹¹¹

A artista estava presente. E todos podiam projetar o que quisessem nela e ela dizia que concebeu aquilo ali. Muito bem projetada essa performance! Perícia que era a Hystéria dela. Dessa vez desde o início na idade das Pedras encontrada em sua aversão esculpida e escavada e as coisas estavam desentendidas¹¹² que era ali a origem da concebidora acho eu diz ela e assim foi o primetivo ato¹¹³ passa um fantasma na minha cabeça daquele parto em que a cena acabou e a porta da rua era serventia da casa e todo mundo saiu sem saber o seu texto neste partir mas tudo já está pré-historicamente escrito que basta ler a língua-mãe acima do que se passa nas nossas cabeças que começou quando acabamos de entrar neste mundo ouvindo uma puta histérica pra boi dormir até que tudo acabou quando acabamos e aí foi só sair de cena e rua mar a fora no FECUNDO ATO¹¹⁴ esta parte aqui.

Vocês entraram. Sentaram. Rê tomemos o que vinho a contar sendo. Um ritual antigo, vejam vocês.¹¹⁵ Rê monta a um bacanal? Ou ré mete a um ato muito anterior e ré apetitivo de nossas origens?¹¹⁶ Erige-se o pai da ação e projeta uma semente que cai nesta terra que dá que nem chuchu na serra. Ela dá à luz. E toma de volta. Acende e apaga. Ele ascende e recai no ato de criar mais e mais. Ela faz aparircer. Ela faz ele a sumir. Ele se põe mais e mais em cena, ferindo os limites em nome da multiplicação. Ela se opõe menos é mais em cima, ex-cura o que foi nomeado e multi aplica retrô alimentações.

Re-re-rê Grande César, o senhor vai ser brutalmente re-ates-tu-trurado. Vinho dia e fez-se a luz: apareceu um Grande Nome. Vinagre a noite e lançou-se à lama: pareceu-me grandes bosta. Ri-ri-ri se eu Caio de tanto rir, o senhor vai Caim de maduro novamente.

(Fica risando, como diz meu vô).

¹¹⁰ Retoma música fora.

¹¹¹ Música para.

¹¹² Retoma música fora.

¹¹³ Anima Ação 1 (vide anexo).

¹¹⁴ Música para.

¹¹⁵ Anima Ação 2.

¹¹⁶ Anima Ação 3.

Agora voltemo-nos à nossa história original. Ela se co-fundiu.¹¹⁷ Era pra ser uma vez o declínio de um verdadeiro imperativo, acabou sendo duas, três, quatro, uma verdadeira redundância. Esse vicioso circunlóquio fica rodeando a cena central e não nos deixa clarear a origem da questão. A origem se cofunde com o começo e nossa fala diz que tem início nesse latim todo, mas nos reencontramos muito antes por aqui.¹¹⁸

(Vê se ouve. Que é pra saber sua parte dessa vez e me assistir).

No início não havia atores. Somos do tempo em que tudo isso era mato. Vieram os primeiros. Deixaram suas marcas.¹¹⁹ Vieram os segundos primeiros, demarcaram seu espaço.¹²⁰ Este passado todo é muito nebuloso. E esta é eternamente a cena do futuro. Não é para amadores. E acontece assim:¹²¹ entramos e sentamos. Em círculo. Dentro de um círculo. Dentro de um círculo. Um véu se levanta ao nosso redor. Em círculo. Sobes até o teto e se fecha sobre nossas cabeças deixando apenas um umbigo como passagem. A luz é baixa. No chão. Frágil, ela vai perdendo força. Mingua até o breu. Estamos tão juntinhos encolhidos no escuro que é possível sentir o hálito de vinho dos colegas. Ficamos um tempo assim, sem ver. Na escuridão, não é possível saber onde termina o seu corpo e começa o do outro. Tudo é igual. Tudo ao redor, és tensão de você.

Súbito (como um raio de Júpiter) aparecem os primeiros atores.¹²² Diz-que são homens. Parece que é pra parecer que é tudo o mesmo, um só príncipeo. Não se conta antes desse, pois que é preciso de finir o começo em alguém lugar. Para iso a de terminação de onde estamos é de um início de gênero masculino e no singular, embora seja fácil supor que alguma pluralidade lhe botou ali, ou é filho de chocadeira esse pré-meeiro?

Então que a gente convencionou que súbito, como relâmpago de um deus masculino que clareia e coloca algo em cena, surge o Primata ator.¹²³ Ela, a que concebeu isso aqui, deixa ser esse ser, mas o toma de volta. (passa tudo num piscar de olhos... cê tá acompanhando?) Tudo morre no escuro de n'ovo pra dar origem a outra fugura.

¹¹⁷ Anima Ação 4.

¹¹⁸ Anima Ação 5.

¹¹⁹ Anima Ação 6.

¹²⁰ Anima Ação 7.

¹²¹ Anima Ação 8.

¹²² Anima Ação 9.

¹²³ Anima Ação 10.

Então fica combinado que súbito, no meio do paradosíaco nada, surge o premerro.¹²⁴ (chega a ser pecado uma invasão dessas) Rê pare bem que a partir daí não para não para não para não e continua a se multiplicar de par em par esparrama pelo chão. A cena evolui a partir e rê partir de um bando de erro gentético aparecendo erráticos em redor. Surge um besta aqui, um abestado ali e a gente se desembesta a ficar bestando a peça inteira.

(Meu vô sempre disse: “num besta, menina...” mas eu não paro não paro não paro não. Já falei que minha origem é lá no Piauí? Cê erra da Capivara que chama.)

Então fica combinário que de dois em dois acima gens se multiplicam a repartir daquela do princípio.¹²⁵ Surgem por todos os lados ao nosso redor. Se revelam por trás do véu de repente e voltam a ser veladas a seguir. E o revelório é o seguinte: tudo começa com a nomeação do boi. A nordeste (pois que é lá que todos os começos acontecem por aqui) o ator do sacrofício veste sua máscara de escolhido. É voluntária sua entrega para abatina.¹²⁶ Pode também ser um cervo da comunidade, o importante é ser como um gado. Ele é batizado diante de todos.¹²⁷ Já são tantos os nomes que recebeu que ninguém sabe o nome original. Chamemos o bozinho de Boi de Mamãe, embora seja claro que é Cara Preta.

Ao norte, surgem os atores com as caretas.¹²⁸ Fica cazumbado que são coisa de outro mundo. Oi cara de boi, eles poderiam dizer. Mas o que eles dizem é ⊥,¹²⁹ que é um sinal de tesão na ponta desta língua, só que de ponta cabeça do pau pra cima. ⊥ O boi é muito gado escaldado pra responder. Ele foi marcado com um alfabeto comum gado, não esta fala primoativa que é uma língua moderna. Apenas encara a tesa escuridão. ⊥ Do outro todos os lados, a preta mãe Caritirina quer sua língua outra vez. Ela não é vista em cena, mas está ali gestando uma nova vida. Um fragmento surge à esquerda e se emenda com mais um e mais outro e a imagem brecada vira um só movimento.¹³⁰ E do outro canto surge mais um pedaço e se alinha com outro com mais um e mais outro e recomeça na linha de baixo.¹³¹ E onde se quer que não se possa imaginar surge uma nova imagem de escrevendo

¹²⁴ Anima Ação 11.

¹²⁵ Anima Ação 12.

¹²⁶ Anima Ação 13.

¹²⁷ Anima Ação 14.

¹²⁸ Anima Ação 15.

¹²⁹ Lê-se como um gemido.

¹³⁰ Anima Ação 16.

¹³¹ Repete Anima Ação 16.

movimento. Coreografia que chama. Chamando o boi pelo novo nome, que muda a cada canto em que aparece (pois que eram a eras de dar nome aos bois).

Uma vez batizado (e outras duas, três, quatro, já não se conta) é hora da privacação. Por todos os lados, a plateia passa a cutucar com a vara curta, longa, média, com o dedo, tanto faz.¹³² Rodeiam sem norte e é tudo diversa ação. É mesmo um jogo de abundante gozo, então tá consumado que todos se jogam. Em dominó. É uma com fusão de roça pra frente, empina pra trás, roça em todo mundo, toca o boi pra lá, passa a boiada pra cá: parece até que dá nada, mas é na verdade um ato de fécontação que se baseia em um sexo sentido.¹³³ Basta que dois ou mais estejam bem unidos por seu nome. E este é um tempo de vacas gordas no qual se orgaonizar di jeitinho todo mundo dá uma dedada. A vida vai muito boi obra gado.

E daí que seu nome não fica intacto por muito tempo... Cada cutucada afiada! Ele vai cair, mas não vai sem lutar. O touro é valente e chifra a gente e a gente é fraco e cai no buraco fundo e escuro¹³⁴ e acabou-se o mundo no pretume da cena mas pisca-pisca a luz de novo e bate forte o tambor que eu quero é cutu-cutu cutu-cutucar.¹³⁵ Comum raio, ele cai duas (três, quatro) vezes no mesmo lugar (o ritual das origens é de repentido). Dura dias este ato. Todo o mês de junho, talvez mais, fica agosto. Mas certo dia e certa a mira vem a fura ação de erradeira. Abrem sua garganta com uma bela de uma história pra boi dormir dita com as palavras certas em linhas tortas no seu pescoço.¹³⁶ Esses sopradores de texto têm uma língua afiada!...

Tiram o Sangue de Boi, o mais popular vinho. Fazei isso em seu refinado nome. É servivo a todos. Ouvimos o tilintar dos cornos. Todos retomam sua palavra. Ela diz fazei isso em seu nome que já não é de mamãe. Mamãe foi pra roça. Tiram a língua afiada do boi. É uma guernição do jantar, recortada e remontada em cubismos.

- O que é isso?
- Churiço.
- O que eu asso?
- Churrasco.

¹³² Anima Ação 17.

¹³³ Anima Ação 18.

¹³⁴ Anima Ação 19.

¹³⁵ Anima Ação 20.

¹³⁶ Anima Ação 21.

A mãe preta come.

¹³⁷(*Abre-se no chão um fogo-fado. Ele divide a peça ao meio. A.F. e D.F. Depois nos perguntaremos se era mula sem cabeça. Depois é uma lenda. Fica combinado. Agora aí está-tá o boi. Ele revive para o fé fundo ato, esta partilha aqui.*)

Ela não é vista na cena preta que o dá à luz amarela de n'ovo. E assim, do lado oposto do véu circular, nasce o bezerro todo dourado de clarão, uma adorável criaturinha.

É este o momento do que foi esperado, então pretenção pra saber bem seu parto nesta cena. O bezerro já não tem um título e, excomungado, bezerra toda a sua fala. O que ele diz não tá no gibi. Cai como uma bomba em nossos ouvidos: $\alpha \simeq \ll \lesssim \leq \alpha \vee \vee \gg \gg \ll \neq$.¹³⁸ Saiu do útero esse berro. Pai Chico-co admirou-se-se do berro do berro que o gado deu. α ¹³⁹ diz ele, e completa, saiu dos cornos esse Verbo com V de graúdos chifres bem apontados para os dois lados. (Num besta, menina, diria meu Vô. Mas eu berro e erro e urro de birra! E ele gargalha Δ . Eu já falei que minha origem é nó destina?)

Saímos nós. Fica comboiado que o cortejo do neonato é um ato que acabe a todos. Cada um que deixar esta caixa escura falhará do que oco correu aqui. Você pode só pensar que não vai esparlar a palavra, mas ela já te tomou feito sangue de boi. \sqrt ¹⁴⁰E vós carrega \sqrt o corpo todo \sqrt sul a fora. (Eu já disse que começamos [na primeira, na segunda vez] no nordeste e começaremos por lá na volta?) Caminho da roça!



141

Ufa, combinadiremos fora. Nada tinha começo nem fim naquela escuridão. Lugar de onde se vê é a buceta. η ,¹⁴² puta que nos pariu, o mundo é n'ovo de novo aqui fora. As coisas se encadeiam. Se embalam. Não é aquele embolo. Aquele novelo. Aquele velório de um véu que vela e revela sem fim um finado que não para

¹³⁷ Esta rubrica não é lida, apenas projetada durante um momento de silêncio.

¹³⁸ Um som ensurdecido de berrante é reproduzido **presencialmente** vindo de algum canto escuro da plateia.

¹³⁹ Lê-se como algo que inicia parecendo uma imitação de mugido e termina se mostrando uma expressão de empolgação.

¹⁴⁰ Lê-se como duplo estalar de língua com mandíbula fechada

¹⁴¹ Lê-se como assovio.

¹⁴² Lê-se como sopro.

não para não para não de renoiscer. Diremos. 𐄂.¹⁴³ E então 𐄂,¹⁴⁴ na falta de uma definha ação melhor. (Quem não tem ação caça congado, diria meu avô. Já falácia aqui das minhas originalidades? Que língua afiada...).

E agora a vida é nova novamente. Tudo em volta é vivo de volta. E na volta toda (pois que um boi filho a casa torna) a peça continua se dessem volvendo em trezentos e sessenta. Se emendando e BUMBÁ, chocando os fragmentos de n'ovo. Fica kumbayado que cada um faz seu papel nesse todos nós. Alguém canta, alguém berra, alguém erra aqui. Rodando. Ação!

Em plena sequência, da esquerda para a direita, que é como se orientam no ocidente e ocidentalizam os orientais, avançamos neste projeto urbanístico de zoneamento, zueiramento, zoaçãoamento, ziguezagueamento sem fim (não caminhamos para o fim, caminhamos para as origens). Caminho da roda! Vocês acabaram de entrar neste roteiro. Ele se inicia com um lettering. O letreiro está botado na saída do teatro (ela botou isso ali). É a primeira alpista pro trajeto e é melhor pegar rápido antes que o pássaro in gula tudo e in forma nada. A letra é –𐄂,¹⁴⁵ sinal de franguesa quanto ao seu próprio caminho (você já foi assassinado neste analfabeto?). Você lê pra todo mundo ouvir (a máscara dessa tragédia pandemônica abafa o cara a cara mas amplia sua voz em virtualmente duas (três, quatro) vezes). –𐄂 Grata pela sua parte neste ato ecomênico.

Segue o braille! Estamos em cartaz, circulando pela cidade, e o próximo é um outdoor. Da porta pra fora que chama. Rua, rua, rua, ruma daqui pro próximo ponto. Que chama. Um ponto de exclamação, que chama. Vem, vem, vem, ele chama. Num cartaz. Rodamos, rodandinho, vamos todos rodandar. Vamos dar mais uma volta e mais a outra vamos dar.

De repente é o repentista que chama. Ele está em cartaz. Na rua, na roda, na rota daqui. E agora é da pista é da trilha é da rota que eu vô falar. Ela é feminina esta pista esta dica que eu vô te dar. Ela é palavra e a palavra é um corpo, ele dança, canta e conta e pode cavar. Ele cava e enterra e escava e esculpe a cara escarrar. Ela é velha, ela é preta, ela é eixo e gira gira sempre a rodar. Ela mundo, ela terra, é começo e o final sempre a escapar. Antes que eu termine já é fim, antes do começo já acaba e vai recomçar. Você sabe quem tu é, a renata, a chamada, a

¹⁴³ Lê-se como uma bufada de boi bravo.

¹⁴⁴ Lê-se como urro de exasperação.

¹⁴⁵ Lê-se como quatro estalares curtos de ponta de língua.

da vez de se pronunciar. (Eu já falei onde comecei? É norte daqui. Mas de repente soul bem sulista...)

Esta é minha vez de me nortear, você diz em cartaz na rua pra todo mundo entender, pois que a anima ação vocal já está redigerindo a língua. Ruminando que chama. E se dirige ao roteiro da rota em mãos: Toma teu rumo! está bem claro ali, então Segue o brilho! Mas você fica agora postada à luz de postes só recebendo a pista que vem tremendo o asfalto de tão forte. Ela é anunciada no paredão de som da locução de porta de loja como promoção do dia: Não tem disso da porta pra fora, não tem disso da porta pra dentro. Não tem disso que é só hoje, não tem nada igual amanhã. É só ouvir o chamado. É seu nome que chama! É hoje! É seu nome que chama! Pra ontem! (Eu já falei que eu me chamo Ana? De trás pra frente.)

Você faz sua parte e perde a pista. Você se esquece de como ler este caminho. (Ele há de se lembrar por todos os lados). A segunda metade da volta é meia-voltando para o começo. Já ruminou seu nome, tá na ponta da língua. (Eu já falei que eu me chamo Ana? Ana Mendieta. Meu corpo cavou um buraco no chão) Você reabre espaço. Era tudo mato aqui, você já ruminou. Agora é só retornar. (Eu já falei que recomeçaremos no mesmo lugar?) Em volta já não há pistas, tudo está muito claro, escrito em bom português. (E é assim desde que recomeçamos pelo nordeste. Bahia que chama.) Em volta só tem uma linha, da esquerda para a direita, embora muitas camadas estejam enterradas abaixo. (Meu corpo escavou um buraco no chão). Em volta há pluralidades masculinas, sim bora vão tudo pra preta que os pariu. (Já falei que venho do berço da mulher americana? Meu corpo gravou uma imagem na pedra). Em volta já ouve um self de pedras e agora a mim avós está abafada pelo sons de carro (e não há aparição repentista e nem um lampejo de trovar). Em volta tudo tem ainda cheiro de mato, em body ele é apenas uma lembrança. (Era bem bacanal aquela era). Em volta o dia já vem raiando meu boi e é hora de ir embora. (O caminho dá a volta!). Em meia Volta com V de chifres maísculos tudo só avança, avança, avança como um boi de rodeios a chifrar (BUMBÁ) os que se arriscam a se atravessar e assim tudo Volta pro mesmo lugar, o ato em um segundo, esta porta aqui, por onde você acaba de entrar no teatro, lugar onde se vê.¹⁴⁶ Em volta tudo escuro, sem começo nem fim. Silêncio. Um silêncio profundamente escuro que cheira a mato úmido permanente por baixo de tudo que é

¹⁴⁶ Embalada 1 (vide anexo).

dito. Você há uma voz feminina. Bem vindo ao lar, ela diz. Digo eu. Um boi filho a casa torna, ela diz doce e amável. Silêncio, ela diz. Digo eu. No princípio era o gesto, ela diz, gestando uma primeira coisa. Estamos às voltas com o princípio. Faça-se a luz, dizela. E você dá de cara na quarta parede.¹⁴⁷ Não é possível ter um pindorama da sítio ação. Tudo é o veludo vermelho da cortina fechada. Andemos para o lado, vamos! Todos! Agora! Caminhando! Vai, vai, vai, meu filho! Tem muito pano pra manga ainda.

Aqui dentro não faz sol e a gente perde a noção de quantos dias é preciso caminhar a cerca deste pano. E nem precisa. Anda, anda, anda, meu filho!, dizela. Ave mãe, você responde. Vai ouvindo a minha voz ao pé duvido, dizela. Seu falo é macho mas minha fala vem dos grandes lábios. Que chama. Vem, meu filho! Na fenda, aqui. Abre e penetra. Pode invadir que eu te sengulo.

Bem ouvindo ao labirinto d'ovinho. Eu ovo bem os teus passos. Vai reto por esta trilha mesmo, você tá ovulando bem.¹⁴⁸ Vem a mim avós, bem no começo. Só seguir o corredor descortinas ver melhoras. Segue todavida aí tem uma mulher levantando da terra. Fica um buraco no chão na forma do seu corpo. A atriz taca fogo no buraco. Fim, dizela. Cai o pano. Pega as direitas e caminho da roça! Uma ré tona que dá pra acelerar. Vai, meu filho! Vai seguindo o paredão véu melhor, dizela. Até dar de cara no fim.¹⁴⁹ Eva mãe! Passa por bixo mesmo. Atrás da cortina tem outra cortina. Duas, paralelas. Corredor que, chama então corre, meu filho! Segue rente à parede reveluda. A da esquerda. Se abre. Por trás do pano uma mulher quebra ovos. É preciso quebrar alguns ovos pra fazer um homemlete, diz ela. Fim. Uma ova. Um homem cai do teto. Fim, diz ela. Uma ova. Um homem cai do texto. Definha. Diz, ela. Finado. Uma ova. Dá pra fazer homexido.¹⁵⁰ Sobe o pano. É pra seguir reto. Cai o plano. Pega a lateral. Dá de cara. Cai no chão. Fim. Uma ova. Pega o literal. Cai um piano. Uma atora engole textículos e bota ovos. Bodyart que chama. Como em que body que me dá essa art. Retorna. Cai o pano. Arranca. Simbola no pano. Cai. Fim. Uma ova. Retorna. Dizela.¹⁵¹ Eu to aqui em cima, dizela. Ave mãe! De rasante na sua cabeça. Choca. Um ova! Corre. Corredor da esquerda. Ovlui bem. Embala. Tropeça noutro fim. Simbola. Trupica numa pedra. Simboia.

¹⁴⁷ Embalada 2.

¹⁴⁸ Embalada 3.

¹⁴⁹ Embalada 4.

¹⁵⁰ Embalada 5.

¹⁵¹ Embalada 6.

Trupica mas não cai. Desliza. Deus não joga dados, joga dominó. Sai do teatro. Olha pra cima. Da janela. Cai um véu. Corre. Rente ao muro. Pega a esquerda. Dá de cara. No muro. Cai.¹⁵² Olha pra cima. Cai o céu. Finado. Uma ova. Vai, meu filho! Retorna! Pega a direita. Segue reto. Olha pra cima. Cai uma embalagem. Simbala. Olha pra cima. Uma Ana cai da sacada. Findela. Volta pro teatro. Abrigo. Embalagem. De veludo. Que em bala doce igual nenê. Mãe zona. Corre. Pro começo. A peça exige conclusões. A alma anseia por origens.¹⁵³ Vamos começar qualquer coisa. Lá vem o fim de n'ovo. Corre. Pra mãe. Zona franga. A que veio primeiro. Lá no começo. Ré une tudo. Pra fazer um homemlete. Ela diz. Digo eu. Ah, bolhudo. Você vai ser boailado. Em balada. Que faz tunti tunti i tunti. E Bumbá! Que todo carnaval tem seu fim. Um passarinho me contou. A primeira. Uma filha da mãe. Que é filha da filha da filha da filha da mãe. Puta zona isso. A casa da mão joana é o corpo, penetração, ovulação, germinação, expulsão. Meus pés de galinha dizem da minha idade, dizela. E eu ovo sua voz. A peça continua ovulindo.¹⁵⁴ Em trezentos e sessenta e cinco. Retorna. Estamos aqui ré unidos pela minha voz. Tudo começa quando a gente pensa em como termina. Só Deus sabe. Você corre. Pra fora do teatro. Ruma daqui. E em volta tudo é n'ovo de volta. Projeções minhas. Você acha. Projeções suas. Eu choco. Você cai.¹⁵⁵ Eu botei você aí. Bumbá! E reaovivo de n'ovo. Você só queria chegar no fim. Fim. Uma ova. Fode. De novo. E de novo. E de novo. E renova. É difícil saber quantos dias se pássaram neste labiorinto, diz o mintotauro. E chifra a gente.¹⁵⁶ Bumbá! E a gente é fraco e cai. E olha pra cima e cai uma bomba. Que bosta. Toda carne tem seu fim. E é o fim. Seu Francisco deu o sinal. ××¹⁵⁷ Que são dois xis de olhinhos mortos mas que também podem dizer o plural de encruzilhadas. Fim uma ova, pega a esquerda neste self de pedras. Um homem leva pedra morro acima.¹⁵⁸ Sisifudeu! Suas costas não aguentam e ele cai. Que nem bosta. Fim. O homem cai. De maduro. Fim. O homem cai. Do céu. Fim. Ele não é forte como um touro. Fim. Arrancaram seus textículos e ele é só um boi gordo. Fim. Desmuronou. De cara no chão. Fim. A pedra era grandiosa e pesada demais

¹⁵² Embalada 7.

¹⁵³ Embalada 8.

¹⁵⁴ Embalada 9.

¹⁵⁵ Embalada 10.

¹⁵⁶ Embalada 11.

¹⁵⁷ Segundo sinal do teatro.

¹⁵⁸ Embalada 12.

para se manter erigindo. Fim. Deslizou.¹⁵⁹ Ponto final. . O ato final é um ato falho. Fim. A pedra era furada por que lhe arrancaram o ponto final do meio. Fim. A Pedra era refinada essa mulher que lhe botou ali. Fim. Uma ova. Sim. Era tudo projeção dela. Sim. Um teatro de sombras. Sim. Sobre a sua Pedra furada fundarei a minha origem, dizela. Fim. E começo. Que é de Fênix. Dizela. Fim.¹⁶⁰ É mentira! Caminho da roça! Meu pé é melhor dessa terra de onde eu vim. Eu já falei que meu nome é Ana e eu nasci em Fênix no sul do Brasil? Dizela, talhando uma Ana Mendieta na Pedra. Seu corpo escavou uma gravação na tela. Escura. Seu corpo cortou a sua língua na ponta. Ponto final. Fez picadinho. Fim. Um mexido. Cai o pano. Vermelho. Seu corpo cavou um buraco no chão. O buraco é fundo acabou-se o mundo. Todos de máscaras. Não é o fim, é apenas um pouco tarde. Todos caretas. Projeções nos prédios. Muros de pedras furadas. Um buraco cenográfico no muro. Veludo negro. Entra nele e acabou o mundo. Um Rê volver de Pedras, um Rê mover de terra, um ex-touro de raízes. A história da mulher americana. Com furos. . Ponto final que chama. Vem. ... Fênix. Em chama. Vem. Pro começo. Eu tô aqui. No começo. ... Um buraco. ... A origem. ... Ocoando pelo espaço. ... A cavidade do teatro. A cloaca em espaço. ... Senhor Caíque nem bosta, eu cloaquei você aí.¹⁶¹ Meu filho. Vem.¹⁶² Corre, Renato. Vai, vai, vai.

Nós todos presentes neste teatro gostaríamos de agradecer por seu sacro ofício. Seu co-labor é muito importante para a continuidade do nosso ritual ancestral de reiniciação. Coloque-se na marca, por favor. Agora que você está marcado, recomeçamos nosso roçado. Roça pra frente e desgasta pra trás. (*Ele dá um passo a frente e outro pra trás sem cessar durante o enterragadório*).¹⁶³ Marque os três sinais. Premerro: quando você olha pra cima o que há embaixo e não pode se conter?

RENATO: O buraco que é sempre mais em bicho.

Sefunda: O que você faz quando olha pra direita e a nuca vê sinistra?

RENATO: Corro em frente. A Sapucaí é engranjo e o tempo urra.

Certeiro: Quais as projeções para o próximo ciclo?

RENATO: Uma reação da oposição.

¹⁵⁹ Embalada 13.

¹⁶⁰ Embalada 14.

¹⁶¹ Acende fogo em uma cadeira da plateia.

¹⁶² Acende fogo em um pedestal com microfone no palco.

¹⁶³ Respostas e rubricas não são lidas. Podem ou não ser lidas pelo espectador que pode ou não te aceitado subir no palco. A projeção segue a despeito de sua escolha.

Língua afiada!

(Ele cai e do chão não passa. Fica deitado com as mãos no peito.)

Meu sino é sua sina, Rê. E no princípio não havia ator. Na Marca Zero estava somente tu Renato, Rê cem nascido da massa escura do todo e tornado luz, de verdade e ao vivo. Era então necessário cortar sua garganta subitamente e comer tal qual um raio sua língua portuguesa (haverá tempo para ruminar depois determinarmos). Rê-re-re-renatinho, você vai ser o pão e vinho novamente. O verbo gesta a era. E era outra vez um mar de gente. Sobre os espectadores deitados no chão do palco, os atores com máscara de dominó balançavam um véu azul. O Renato adentrou a água rasa e a voz narradora ordenou: Viva! Todos ficaram de pé em o invulveram. Tudo em volta trezentos e sessenta era corpo de baile e o embalava com o véu. Ele descansava enfim no caminho da rota maerítmica. Era só ser inerte. E os braços de água o carregavam sobre suas cabeças velando seu corpo refinado em sal. A cada direção que eles se voltavam as pessoas abriam espaço para sua passagem e se fechavam logo atrás. A travessia nunca foi tão c'alma. O maer era doce. Seu embalo não lhe dava enjoo. O corpo de embaile fluía fácil. Andar no fundo das águas era como ouvir as palavras de um labiorinto. A voz linda das primeiras palavras que ouviu. Tudo era renomeado pela primeira vez. Talvez essa fosse mesmo a última rodada. Talvez fosse o fim de uma era. Talvez fins fossem assim agridoces. De qualquer forma, estava escrito que ele marreria. E Renato agora queria dissolver-se por ali mesmo, nos tantos braços maerítimos que o acalentam, em balada lenta de fim de festa. A cena continuou por quarenta dias e por quarenta noites nas quais só se viu água. E Rê deixa-se velar...¹⁶⁴

*(Súbito, arrancam-lhe o chão. Ele cai. O buraco é fundo e acabou-se o mundo.)*¹⁶⁵

E a negritude se fez luz. O rigoroso trovar paterno dividiu as águas bem ao meio ordenando cada coisa a seu canto. E era preciso o canto do pássaro novamente. Era preciso o sentido. Era preciso dar nome aos bois. As águas abriram alas para ele passar. O lado direito fazendo oposição ao esquerdo e eles não podiam se misturamar. Cada parte a seu canto, fazendo seu papel de liquidez. Todos sabiam que eles viriam a se atravessar em algum momento. E todos sabiam que o Renato atravessaria o mar morto. Estava escrito. E Renato tomou o caminho

¹⁶⁴ Pausa longa. Som ensurdecido de trovão.

¹⁶⁵ Blackout. Pausa. Luz retorna.

aberto entre as alas. Correu pra frente. Em linha reta. Pois que os céus não haviam escrito em linhas tortas. Estava escrito que seria assim. Cada sílaba havia de terminar neste sentido. Da esquerda para direita. De cima pra baixo. Um história em quadrinhos. Em efeito dominó. E Renato podia agora alçar voo novamente. Cantando a balada das quartas cinzas. Começando os próximos trezentos e sessenta e cinco. Falando lé com cré. Indo até onde dá pé. Sempre em frente.

(Renato se põe firme com os dois pés no chão. Ele está pronto para tirar conclusões. Vira de costas e mostra que está rachado ao meio. Sua gema cósmica dá princípio à cena do fim. Ele arranca dali os espectadores, cada um com seu papel neste núcleo solar moiséico.)

RENATO: Eu agradeço a presença de todos por esse nossa trabalhosa caminhada de conjunção verbal e separação silábica. Peço que ajudem o espetáculo a se difundir no boca-a-boca. Está tudo muito bem pré de terminado, como vocês podem ler. Tudo para nos ré unirmos e ré tornarmos.

(Ele cai, acabado. Os espectadores aplaudem. Ele retorna por debicho da cena forte como um touro. É agora um bezerro de ouro maciço. Os espectadores o carregam para fora do teatro).

Era tudo engranjo, como diria meu vô, que veio de São Raimundo Nonato no nordeste e mora em Fênix no sul desta terra.

RENATO: Minha escrita é só uma figura de linguagem, mas pra bom entendedor minha palavra é besta. ✧

Era ele bestando, como diria meu vô, que começou onde tudo começa por aqui e rumou pra onde tudo ruma nesta terra.

RENATO: A cena vai recomeçar amanhã. Cena é uma coisa que dá que nem capim e a gente ruma depois tomando um vinho. E aí se acaba. E é preciso retornar. Para se nutrir mais de tudo que se acaba. E recomeça. Esta é uma peça para ser Rê tomada e arrotada com hálito de vinho. Por isso eu chamo *(é Fênix que em chama)* para assistir de Rê volta amanhã. Vocês não pegaram o que é preciso. Não é preciso.

Era de novo trezentos e sessenta. Era uma meia-volta. Era um ré tornar, como diria meu vô, que véio do nordeste.

RENATO: Estava escrita que assim faríamos. Coreografia que chama. Fazemos isso de seu nome. Cumprimos nosso destino descumprimindo as regras grama tacais e tacamos fogo nesse mato.

Ele é louco mas é manso, como diria meu vô, que chegou em Fênix quando tudo aquilo era mato. Tudo isso que já foi matado era uma vez pela primeira vez de n'ovo.

RENATO: O que eu falo não se escrava.

(Ele cai como um raio. Tudo em volta fica claro. Por um breve momento.)

Fenixense que eu chamo. Dizela. Logo antes de gestar um verbo nascido nas cinzas. Ela sopra. Um puta bafo de cachaça. Você sabe o seu papel. Embalado pro presente. É engranjo...

(Todos saem para o segundo ato, este parto aqui). ¹⁶⁶

¹⁶⁶ Luz de serviço acende em toda a plateia. A porta do teatro se abre. Toca o terceiro sinal. Começa música **fora** do teatro.

5.1 ANEXO 1: ANIMA AÇÕES



A seguir, apresentam-se as “Anima ações”. São desenhos projetados na tela transparente no proscênio do palco. Trata-se de sequências de três imagens. Uma de cada vez, aparecem e somem na velocidade mais breve possível, com o intervalo entre si igualmente rápido. São sempre dispostas da esquerda para a direita.

1.



2.



3.



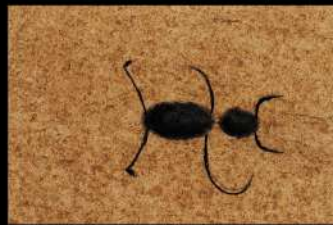
4.



5.



6.



7.



8.



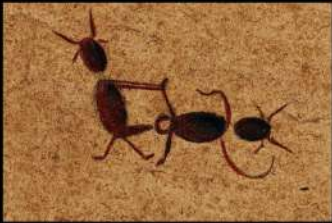
9.



10.



11.



12.



13.



14.



15.



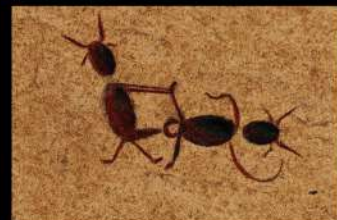
16.



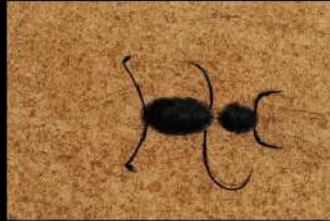
17.



18.



19.



20.



21.



5.2 ANEXO 2: EMBALADAS





23

A seguir, apresenta-se um *storyboard* que indica as ações das “Embaladas”. Trata-se de sequências de três imagens. Uma de cada vez, aparecem e somem na velocidade mais breve possível, com o intervalo entre si igualmente rápido. São sempre dispostas da esquerda para a direita. Nelas, os atores estão imóveis e utilizam máscaras: por vezes uma de dominó, por outras a de um boi – conforme especificado abaixo. Eles têm sempre o mesmo figurino, que é largo e deve deixar seus corpos o mais semelhante possível, dando a impressão de vermos a mesma pessoa nos diferentes quadros.

1.



2.



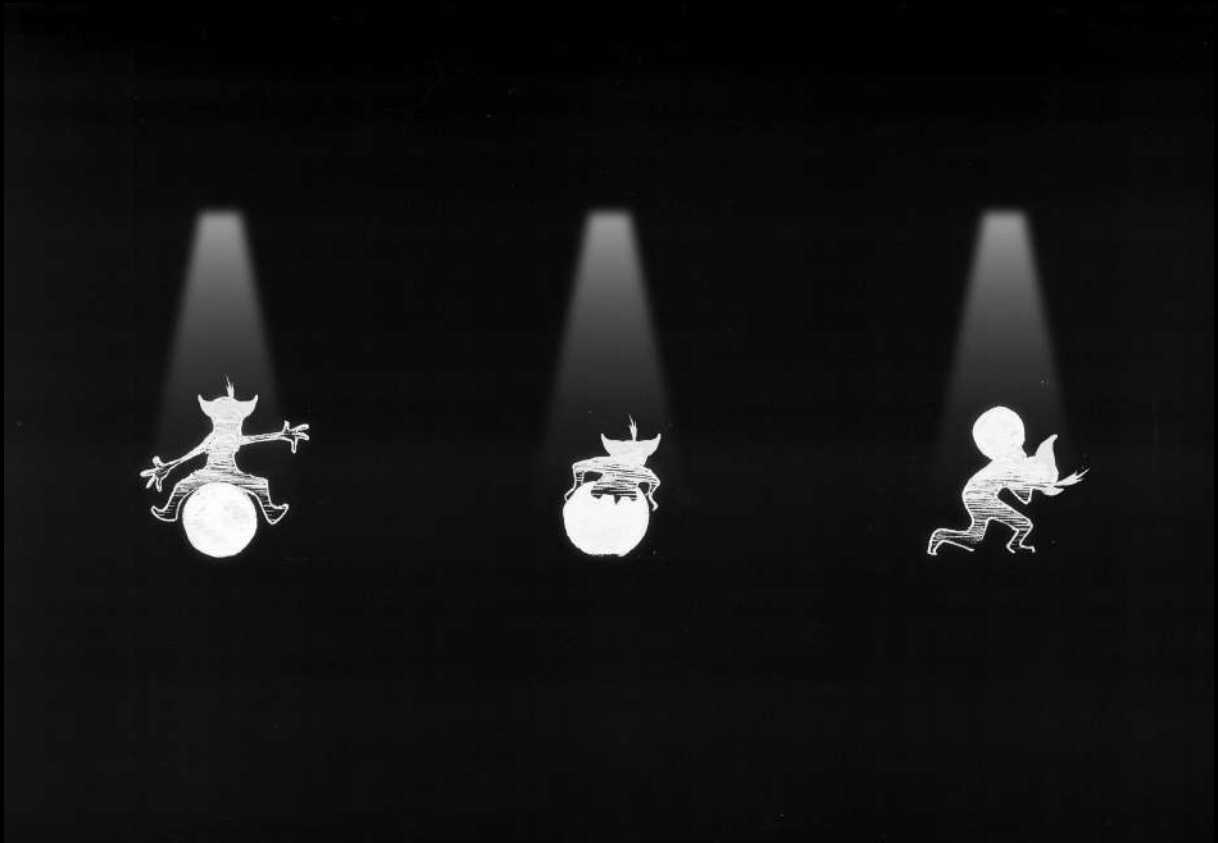
3.



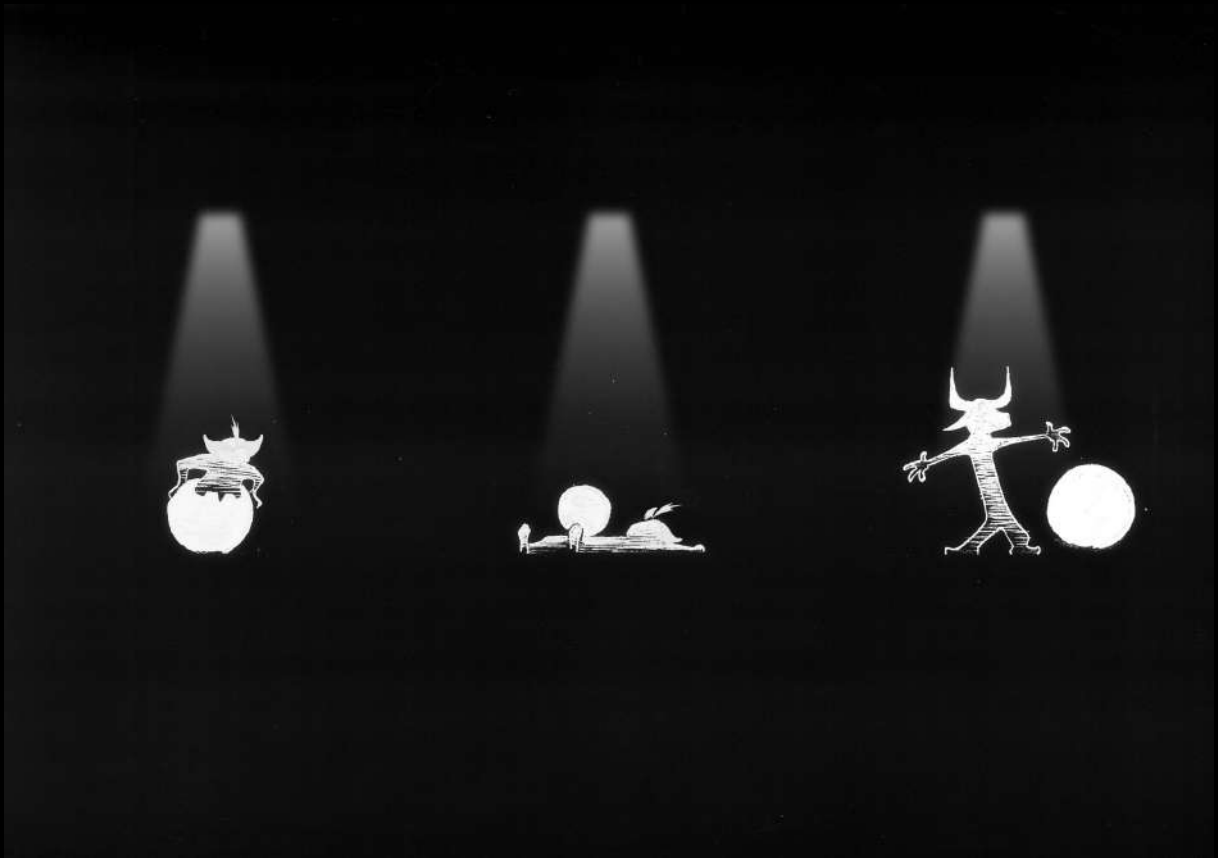
4.



5.



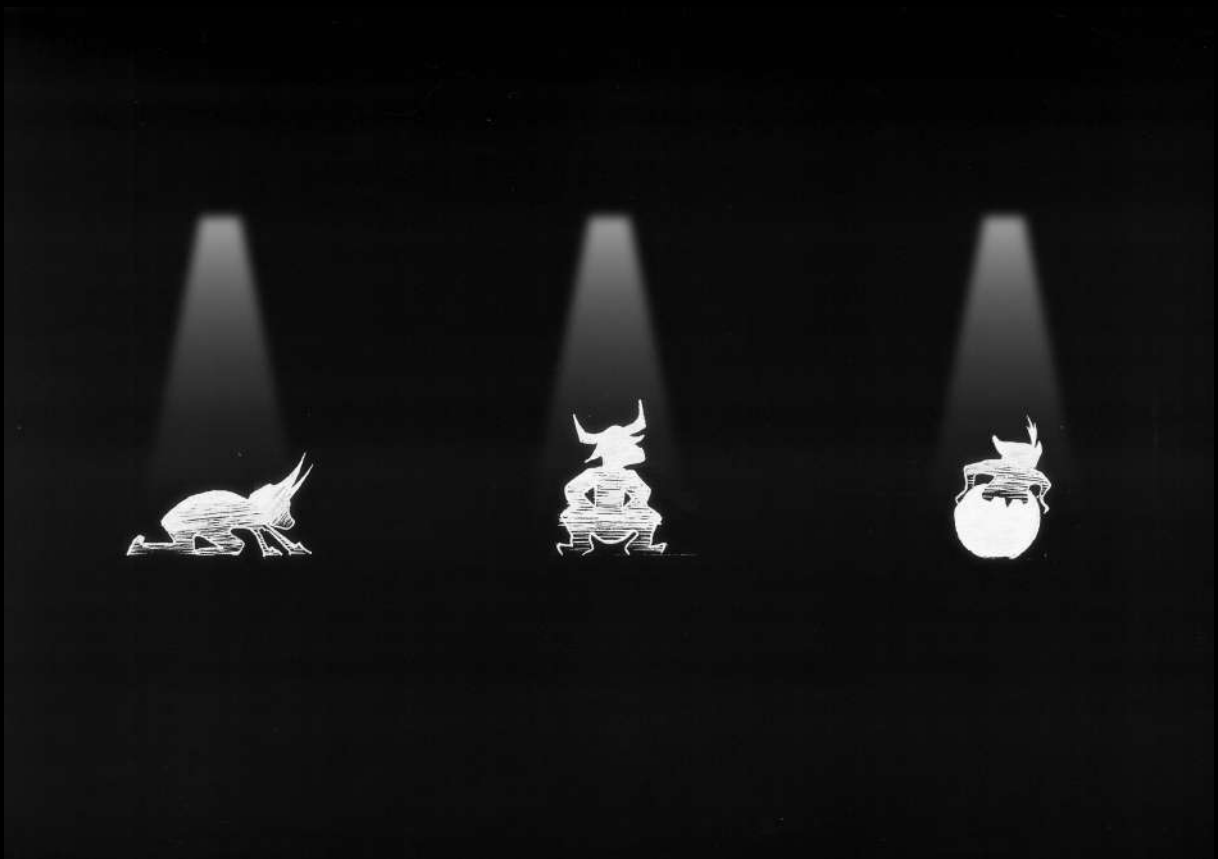
6.



7.



8.



9.



10.



11.



12.



13.



* Terceiro quadro: foco de luz na parede lateral do palco, da onde vem um som alto de queda.

14.



* Terceiro quadro: som de bomba fora do teatro (sem foco de luz).

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA, **Bíblia Sagrada** – Antigo e Novo Testamento. Tradução: João Ferreira de Almeida. Distrito Federal: Sociedade Bíblica do Brasil, 1986.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AMARANTE, Dirce Waltrick do. **Para ler Finnegans Wake de James Joyce**: seguido de “Anna Livia Plurabelle” / Dirce Waltrick do Amarante. São Paulo: Iluminuras, 2009.

ATHERTON, James S.. **The books at the wake**: a study of literary allusions in James Joyce’s Finnegans Wake. New York: The Viking Press, 1960.

BAILES, Sara Janes. **Performance theatre and the poetics of failure**. London and New York: Routledge, 2011.

BECKETT, Samuel. Dante... Bruno. Vico... Joyce. In: BECKETT, Samuel *et al.* **James Joyce / Finnegans Wake: A Symposium** – Our Exagmination Round His Incamination of Work in Progress. New York: New Directions, 1972.

BERLINER Philharmoniker. **John Cage: 4'33" / Petrenko · Berliner Philharmoniker**. Youtube, 2021. Disponível em: <https://youtu.be/AWVUp12XPpU>. Acesso em: 15 Jul. 2022.

BERNAT, Roger. **The rite of spring_11min_ENG**. Vimeo, 2010. Disponível em: <https://vimeo.com/18744216>. Acesso em: 12 Jul. 2022.

BISHOP, John. **Joyce’s book of the dark, Finnegans Wake**. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1986.

BROWN, James. **Castellucci - TRAGEDIA ENDOGONIDIA 01 – Cesena**. Youtube, 2021. Disponível em: <https://youtu.be/0y19Jf5DUJo>. Acesso em: 16 Jul. 2022.

_____. **Castellucci -TRAGEDIA ENDOGONIDIA 02 avignon**. Youtube, 2021. Disponível em: <https://youtu.be/IATFIHqbrl8>. Acesso em: 16 Jul. 2022.

_____. **Castellucci - TRAGEDIA ENDOGONIDIA 03 berlin**. Youtube, 2021. Disponível em: <https://youtu.be/72rHd2KIDs8>. Acesso em: 16 Jul. 2022.

BRUNO, Giordano. **A causa, o princípio e o uno**. Tradução: Luiz Carlos Bombassaro. Caxias do Sul, RS: Educs, 2014.

BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante** – por uma estética da globalização. Tradução: Dorothee de Bruchard. São Paulo, Martins Fontes: 2011.

CAGE, John. **Silêncio**. 1. ed. Coordenação de tradução: Mariano Marovatto. Tradução: Beatriz Bastos e Ismar Tirelli Neto. Rio de Janeiro: Cogobó, 2019.

CAMPBELL, Joseph. **A Skeleton Key to Finnegans Wake**: Unlocking James Joyce's Masterwork. Novato, California: New World Library, 2005.

_____. **Mythic Worlds, Modern Words**: On the Art of James Joyce / by Joseph Campbell. Novato, California: New World Library, 2004.

CARLSON, Marvin. **Performance**: a critical introduction. 3rd ed. New York: Routledge, 2018.

CASTELLUCCI, Claudia *et al.* **The theatre of Societàs Raffaello Sanzio**. London and New York: Routledge, 2007.

CASTELLUCCI, Romeo. O peregrino da matéria. In: **Sala Preta**, São Paulo, v. 7, p. 181-187, 2007. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v7i0>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57336/60318>. Acesso em: 12 Jul. 2022.

COELHO, João Marcos. Percurso erra ao explicar 4'33". **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 4 Jun. 2010. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,percurso-erra-ao-explicar-433-imp-,561351>. Acesso em: 12 Jul. 2022.

CONLEY, Tim. **Joyces mistakes**: problems of intention, irony, and interpretation. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2003.

_____. **Useless Joyce**: textual functions, cultural appropriations. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2017.

DEANE, Seamus. Introduction. In: JOYCE, James. **Finnegans Wake**. London: Penguin, 1992.

DERRIDA, Jacques. **A Farmácia de Platão**. 1. ed. Tradução: Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

ECO, Umberto. **The aesthetics of Chaosmos**: The Middle Ages of James Joyce. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1982.

_____. Sobre uma noção joyceana: as origens da noção de Epifania – Joyce e D'Annunzio. In: BUTOR, Michel; SVEVO, Italo; ECO, Umberto. **Joyce e o romance moderno**. Tradução: T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.

EYBEN, Piero. O júbilo das palavras errantes. In: JOYCE, James. **Epifanias**. 1. ed. Tradução Piero Eyben. São Paulo: Iluminuras, 2013.

FÉRAL, Josette. **Além dos Limites**: teoria e prática do teatro. 1. ed. Tradução: J. Guinsburg ... [et al.]. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERREIRA, Ana. Dando origem a uma Obra em Progresso. In: **(Z)AIRE**, v. 1, p. 08-13, 13 Nov. 2017. Disponível em: https://issuu.com/guilhermezawa/docs/zaire_2001. Acesso em: 12 Jul. 2022.

FERRO, Ana de. Renata de novo. In: **Qorpus**, v. 12, n. 2, p. 247-253, Jun. 2022. Disponível em: <https://qorpuspget.paginas.ufsc.br/files/2022/06/Qorpus-v12-n2-arte-Ana-de-Ferro.pdf>. Acesso em: 12 Jul. 2022.

_____. **Renata de novo**. Youtube, 2022. Disponível em: <https://youtu.be/YEt0IQBv4yA>. Acesso em: 12 Jul 2022.

FORDHAM, Finn. **Lots of fun at Finnegans Wake**: unravelling universals. Oxford and New York: Oxford Press, 2007.

GALINDO, Caetano. Sobre a possibilidade de que o Finnegans Wake, de James Joyce, represente uma espécie de síntese literária em moldes bakhtinianos. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 1, n. 4, p. 38-49, 2010. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/4297/2901>. Acesso em: 11 jul. 2022.

GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?**. Tradução: Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso amplo presente**: o tempo e a cultura contemporânea. 1. ed. Tradução: Ana Isabel Soares. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

_____. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. 1. ed. Tradução: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

_____. **Serenidade, presença e poesia**. Seleção e Tradução: Mariana Lage. Belo Horizonte, MG: Relicário Edições, 2016.

HART, Clive. **Structure and motif in Finnegans Wake**. Illinois: Evaston, 1962. Disponível em: <https://search.library.wisc.edu/digital/ASTF5P5WSYPFV58l>. Acesso em: 12 Jul. 2022.

HELLER, Alberto Andrés. **John Cage e a poética do silêncio**. Blumenau, SC: Letras Contemporâneas, 2011.

HOCHBERG, Joel. **John Cage's 4'33"**. Youtube, 2011. Disponível em: <https://youtu.be/JTEFKFiXSx4>. Acesso em: 15 Jul 2022.

INGVARTSEN, Mette. **Speculations (2011) - Mette Ingvarsten**. Vimeo, 2016. Disponível em: <https://vimeo.com/164552586>. Acesso em: 12 Jul. 2022.

JOYCE, James. **De santos e sábios**: escritos estéticos e políticos. Organização: Sérgio Medeiros, Dirce Waltrick do Amarante. Tradução: André Cechinel ... [et al.]. São Paulo: Iluminuras, 2012.

_____. **Ulysses**. Tradução: Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

JUNG, Carl Gustav. **A energia psíquica**. 14. ed. Tradução de Maria Luiza Appy. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019a.

_____. **Aspectos do feminino**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019b.

_____. **Símbolos da transformação**: análise dos prelúdios de uma esquizofrenia. 9. ed. Tradução: Eva Stern. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

JUNG, Carl Gustav *et al.* **O homem e seus símbolos**. Concepção e organização: Carl Gustav Jung. 3. ed. Tradução: Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016.

KAPROW, Alan. **How to make a happening**. New York: Primary Information, 2009. Disponível em: <https://primaryinformation.org/files/allan-kaprow-how-to-make-a-happening.pdf>. Acesso em: 12 Jul. 2022.

KOLTUV, Barbara Black. **A Tecelã**: uma jornada iniciática rumo à individuação feminina. Tradução: Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Editora Pensamento Cultrix, 2020.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEPECKI, André. **Singularities**: dance in the age of performance. New York: Routledge, 2016.

MAFFESOLI, Michel. **O instante eterno**: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. São Paulo: Zouk, 2003.

MAHON, Peter. **Imagining Joyce and Derrida**: between Finnegans Wake and Glas. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2007.

MALLARMÉ, Stéphane. **Rabiscando no teatro**. Tradução e notas: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

MCHUGH, Roland. **Annotations to Finnegans Wake**. 3rd ed. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006.

MOSÉ, Viviane. **Nietzsche e a grande política da linguagem**. Petrópolis: RJ: Vozes, 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**. 1. ed. Tradução: Carlos Duarte e Anna Duarte. São Paulo: Martin Claret, 2015.

_____. **Genealogia da moral**. Tradução e notas: Inês A. Lohbauer. São Paulo: Martin Claret, 2017a.

_____. **Crepúsculo dos ídolos**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017b.

NORRIS, Margot. **The decentered universe of *Finnegans Wake*: a structuralist analysis**. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1976.

RABATÉ, Jean-Michel. **James Joyce, authorized reader**. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1991a.

_____. **Joyce upon the void: the genesis of doubt**. New York: Palgrave Macmillan, 1991b.

RAMOS, Luiz Fernando. **Mimesis performativa: a margem da invenção possível**. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2015.

OBRA em Progresso. Disponível em: <https://agoracoletivo.com/projetos/obra-em-progresso/>. Acesso em: 12 de Jul. de 2022.

SEMENOWICZ, Dorota. **The theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio: from icon to iconoclasm, from word to image, from symbol to allegory**.

SOCIETAS Raffaello Sanzio, Tragedia Endogonidia by Romeo Castellucci. Production: Societas Raffaello Sanzio *et al.* Video memories: Cristiano Carloni and Stefano Franceschetti. 2007. 3 DVDs e 1 CD.

STEIN, Gertrude. **Look at Me Now and Here I Am: writing and lectures, 1909-45**. England: Penguin Books, 1971.

TINDALL, William York. **A reader's guide to *Finnegans Wake***. Syracuse, New York: Syracuse University Press, 1996.

VICO, Giambattista. **Ciência Nova**. Tradução: Sebastião José Roque. São Paulo: Ícone, 2008.

WELLESZ Theatre. **John Cage: Roaratorio (1979)**. Youtube, 2012. Disponível em: <https://youtu.be/bdHe4c10smY>. Acesso em: 15 Jul 2022.