

Escrever com detritos: *Finnegans Wake* e os aspectos das transformações perceptivas e sociais do século XX

Writing with Debris: Finnegans Wake and the Aspects of Perceptual and Social Transformations of the 20th Century

Rebeca Hippertt

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Curitiba | PR | BR

CAPES

rebecahippertt@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5777-8388>

Resumo: Este artigo propõe uma análise de fragmentos de *Finnegans Wake*, tendo em vista a tradução brasileira realizada por Augusto e Haroldo de Campos, além de tomar o texto original como referência para a observação de certos termos cuja estrutura sonora e semântica se revela particularmente significativa. O estudo investiga como a subversão formal e temática empreendida por James Joyce representa e tensiona elementos do contexto sociocultural das primeiras décadas do século XX. Busca-se examinar de que modo as transformações perceptivas de uma época informam a tessitura visual, sonora e verbal da escrita joyciana. A análise fundamenta-se no conceito de “estrutura de sentimento”, de Raymond Williams, entendido como uma categoria crítica capaz de captar as mediações simbólicas emergentes na experiência histórica. Argumenta-se que recursos como a simultaneidade, a palavras-valise, o tempo cíclico e a imbricação entre visualidade e sonoridade operam como sintomas de uma reconfiguração profunda das formas de percepção – atravessados pelas transformações tecnológicas e pelos traumas dos conflitos bélicos, – inscrevendo-se, portanto, como gesto estético e político de expressão e resistência às formas hegemônicas de narrar a história.

Palavras-chave: *Finnegans Wake*; estrutura de sentimento; simultaneidade; transformações perceptivas.

Abstract: This article proposes an analysis of fragments from *Finnegans Wake*, considering the Brazilian translation carried out by Augusto and Haroldo de Campos. The study investigates how the formal and thematic



subversion undertaken by James Joyce represents and challenges elements of the sociocultural context of the early decades of the 20th century. It seeks to examine how the perceptual transformations of an era inform the visual, sonic, and verbal texture of Joyce's writing. The analysis is based on Raymond Williams's concept of "structure of feeling," understood as a critical category capable of capturing the emergent symbolic mediations in historical experience. It is argued that devices such as simultaneity, portmanteau words, cyclical time, and the interweaving of visibility and sound operate as symptoms of a profound reconfiguration of modes of perception—shaped by technological transformations and the traumas of war—which thus constitute an aesthetic and political gesture of expression and resistance against hegemonic forms of historical narration.

Keywords: *Finnegans Wake*; structure of feeling; simultaneity; perceptual transformations.

Introdução

A análise da produção literária de James Joyce, inserida no ambiente das transformações tecnológicas, bélicas e artísticas do século XX, exige um olhar atento à reconfiguração da literatura a partir das transformações históricas dos meios de comunicação. No desenvolvimento deste estudo, buscamos explorar essa complexa relação, cientes, contudo, de que é inviável esgotar todas as possibilidades interpretativas de uma obra como *Finnegans Wake*. Tal impossibilidade se acentua ainda mais quando o objeto de análise se restringe a um fragmento específico da obra cuja tradução brasileira, realizada por Augusto e Haroldo de Campos, acrescenta novos desafios ao processo de recriação em outra língua. A *transcrição* da linguagem joyciana para o português, marcada por experimentações e invenções poéticas, reafirma a dimensão inacabável sempre renovável da leitura e da análise deste texto. Examinar, portanto, aspectos, trechos ou fragmentos dessa obra, especialmente no que diz respeito à sua tradução e à maneira como se dissemina a partir do original, sob a perspectiva de seu contexto histórico e artístico no século XX, exige, antes de tudo, um entendimento da literatura de Joyce visto quase como um estandarte das alterações sociais e perceptivas da sua época.

James Joyce incorpora e reconfigura uma ampla gama de registros estilísticos e discursivos ao longo de sua obra, explorando com agudeza recursos como a paródia, a intertextualidade, o relato histórico, bem como formatos oriundos do discurso jornalístico e publicitário. Nesse complexo processo de estilização e deslocamento linguístico, cada episódio se apresenta como um experimento formal singular, no qual o idioma é continuamente desestabilizado e reorganizado. No caso específico de *Ulysses* e, de forma ainda mais radical,

em *Finnegans Wake*, o cenário de Dublin é apresentado por uma linguagem atravessada por elementos extraliterários, oriundos de mídias comunicativas emergentes no início do século XX, como o cinema, o rádio e a publicidade, cujas linguagens visuais e sonoras são incorporadas e reconfiguradas pela escrita joyciana. Nesse processo, constitui-se um campo híbrido de textualidade em que a materialidade da linguagem mimetiza ao mesmo passo que incorpora a lógica fragmentária e multissensorial dos meios de comunicação modernos (Schneider; Korfmann, 2010). Nesse contexto de “modernização” das grandes cidades europeias, a vida urbana exigiu, assim, uma atenção intensificada para lidar com as múltiplas ameaças que cercam o passante. Essa constante exposição a estímulos abruptos acaba por moldar uma nova forma de percepção – um novo tipo de sensibilidade ou, como afirma Rouanet (1981, p. 46), um “novo aparelho sensorial”. A convivência diária com a multidão, o tráfego de automóveis, os ruídos e demais perigos da cidade contribuem para intensificar estímulos táteis e auditivos, configurando uma nova experiência sensorial urbana.

Como afirma Walter Benjamin (1989), entre os muitos gestos que marcam a modernidade – comutar, acionar, inserir – o “clique” do fotógrafo merece destaque. Um simples pressionar de dedo era suficiente para fixar um instante no tempo, indefinidamente. A câmera, nesse sentido, aplicava ao momento um “choque póstumo”. Junto às experiências ópticas proporcionadas por esse novo aparato surgiam também estímulos táteis, como os provocados pela leitura dos jornais ou pela própria circulação nos espaços urbanos. Deslocar-se pelo tráfego significava, para cada indivíduo, enfrentar uma sequência constante de choques e colisões (Benjamin, 1989, p. 124). Nesse jogo de aproximações entre a escrita e outras medialidades é costurada uma nova forma de linguagem, totalmente diferente da linguagem lógica e linear que havia sido a forma comunicativa dominante desde o século XV, com o advento da imprensa de Gutenberg, até o princípio do século XX (Schneider; Korfmann, 2010).

Importa dizer que embora existam múltiplas concepções acerca da “modernidade”, propõe-se abordá-la como um regime narrativo – um campo discursivo marcado pela multiplicidade de vozes, frequentemente dissonantes, o que lhe confere um caráter essencialmente polifônico, heterogêneo e plural. Para Shmuel Eisenstadt (2001), a modernidade, apesar de se ter iniciado na Europa ocidental e permanecer, de certa forma, como referência para o resto do mundo, assume múltiplas formas e programas culturais. É preciso, nessa esteira, deslocar o olhar, além de interrogar os próprios alicerces do modelo ocidental de modernidade cuja pretensão universalizante muitas vezes obscurece suas fissuras internas. Como observa Szczerski (2018), a crítica não deve se limitar à oposição entre centro e periferia globais, mas deve também voltar-se para as fraturas dentro do próprio espaço europeu. A modernidade, entendida aqui não como um bloco homogêneo, e sim como campo de tensões e disputas, revela-se atravessada por conflitos internos, desigualdades históricas e narrativas silenciadas, as quais colocam em xeque a suposta linearidade de seu progresso. Para os propósitos desta análise, pode-se ainda recorrer à concepção benjaminiana de modernidade, que a entende a partir de uma lógica neurológica: um regime sensível da experiência subjetiva, constituído por choques físicos e perceptivos provocados pela dinâmica do ambiente urbano, bem como pelo contexto das transformações técnicas e bélicas.

Neste empreendimento, a simultaneidade como elemento estruturador caracteriza o esforço de fazer jus aos tempos modernos, tanto em relação à percepção desenvolvida nas novas metrópoles como em relação a um momento temporal em que se cruzam o passado e o presente. Como recorda Haroldo de Campos, a estética do resíduo e do fragmento, que

também domina a arte de Kurt Schwitters, por exemplo, – marcada pela “redescoberta do mundo perdido do objeto, a parafernália de detritos, lascas, aparas, ferros-velhos, cacos de vidro, jornais, impressos sem uso etc., que são o lastro rejeitado pela vida moderna em seu trânsito cotidiano” (Campos, 1977, p. 35) – encontra eco no último livro de James Joyce.

É indiscutível que, por mais singular e peculiar que seja um criador, ninguém permanece imune ao seu contexto social. Como aponta Christiane Cardoso (2023), *Finnegans Wake* (1939/1975) surge imerso nas sombras da Segunda Guerra Mundial. A conclusão e a publicação dessa obra se deram justamente em um momento crucial da política global: o início de 1939, quando a eclosão do conflito mundial era iminente. É nesse cenário histórico que Hitler, à frente da Alemanha nazista, ameaça a invasão da Polônia após ter invadido a Tchecoslováquia. A Segunda Guerra Mundial está prestes a se desencadear na Europa, enquanto o regime nazista, em nome de uma “ideologia racial” e identitária, intensifica seus esforços para resolver de forma definitiva o que considerava a “questão judaica” (Cardoso, 2023).

Uma observação importante, segundo Cardoso (2023), é que *Finnegans Wake* (1939/1975) se apresenta como uma obra que transcende os limites convencionais de tempo e espaço, apresentando uma fusão de personagens e narrativas oriundas de diferentes épocas e lugares, como se todos convergissem em um único rio literário. O enredo se constrói também por situações e figuras históricas, abrangendo uma vasta gama de contextos temporais e geográficos, o que confere à obra uma dimensão global. Dessa forma, a narrativa se torna simultaneamente universal e particular, local e global, abrangendo tanto a Irlanda quanto o resto do mundo, ao mesmo tempo que os eventos, bem como os personagens se distanciam da linearidade tradicional do tempo, abordando passado e futuro de maneira descentralizada. Para a autora, esta ousadia literária se apresenta em um momento histórico marcado pelo apogeu do Império Britânico, no final do século XIX e início do século XX, que se expandiu mundialmente pela via da colonização, justificada por um forte sentimento de superioridade racial sobre outros povos, incluindo os irlandeses. E pela iminência da ascensão do regime nazista, um período no qual o mundo se estruturava em torno de uma visão etnocêntrica, seja britânica ou alemã, que via a humanidade como um ideal de progresso a ser alcançado em detrimento de outras culturas (Cardoso, 2023).

Diante disso, considerando a função da arte e da literatura para formalizar os conflitos de significados e valores, bem como a forma como a característica do material literário em questão articula a emergência do novo, ou ainda, como a estruturação do que é vivido na experiência histórica se transmuta nas obras de arte; a ideia de *estrutura de sentimento* de Raymond Williams (1979) surge como um conceito interessante ao presente debate, aprofundando a análise das relações entre obras, sociedade e processos culturais. De acordo com a autora Maria Elisa Cevasco (2001), a *estrutura de sentimento* é fundamental para um analista da cultura interessado tanto em formas estruturadas e consagradas quanto na emergência do novo, daquilo que pode articular mudança na cultura e na sociedade. Esse conceito pode ser definido, então, como uma resposta a mudanças determinadas na organização social, trata-se da articulação do emergente, do que escapa à força acachapante da hegemonia, a qual certamente trabalha sobre o emergente nos processos de incorporação, através dos quais transforma muitas de suas articulações para manter a centralidade de sua dominação (Cevasco, 2001, p. 158).

Nesse sentido, Williams (1979) explica que as artes e a literatura, além de formalizarem novas estruturas de sentimento, também têm partes ativas nesses processos de incorporação. Tal conceito pode ser entendido como uma *hipótese cultural* que busca compreender os aspec-

tos distintos de um período ou de uma geração sob o ponto de vista de sua formação e desenvolvimento. A noção de *estrutura de sentimento*, conforme desenvolvida por Raymond Williams (1979), revela-se especialmente produtiva para a leitura de *Finnegans Wake*. Tal conceito refere-se a formas emergentes de sensibilidade coletiva que ainda não se encontram plenamente sistematizadas nas estruturas sociais ou ideológicas dominantes, mas que se expressam, muitas vezes de maneira latente, por meio de práticas culturais, linguagens e formas estéticas. Para Williams, as manifestações artísticas e literárias frequentemente antecipam essas transformações, oferecendo os primeiros indícios da emergência de novas formas de vida e experiência. Nesse sentido, “formas e convenções – figuras semânticas – estão com frequência entre os primeiros indícios de que essa nova estrutura se está formando” (Williams, 1979, p. 134).

Em *Finnegans Wake* (1939/1975), duas marcas fundamentais da narrativa de Joyce podem ser lidas como sintomas estéticos dessa *estrutura de sentimento* em formação no contexto do que se chamou “modernidade”. A primeira delas é a ruptura com a linearidade temporal tradicional: ao subverter a lógica cronológica e desestabilizar a sequência causal dos eventos, Joyce dissolve a narrativa contínua enquanto representa um regime temporal fragmentado, simultâneo e cíclico, expressando uma nova experiência histórica marcada pela aceleração técnica, pelos novos meios de comunicação, bem como pela transformação perceptiva e sensorial. A segunda marca decisiva é a fluidez identitária que perpassa toda a obra: em vez de personagens coesos e individualizados, a narrativa apresenta uma multiplicidade de vozes, figuras históricas e personagens da própria biografia de Joyce que se sobrepõem, se fundem e se deslocam continuamente. Essa instabilidade de identidades pode ser interpretada como um processo de descentramento do sujeito moderno, no qual a subjetividade deixa de ser pensada como núcleo autônomo e passa a ser compreendida como um campo atravessado por forças históricas, culturais e discursivas.

A propósito, sobre a destruição de uma linha narrativa contínua e os aspectos da multiplicidade de personagens históricos na obra, Cardoso (2023) argumenta que *Finnegans Wake* (1939/1975) apresenta de início a redução mínima dessa história, uma família que mora no subúrbio irlandês de Dublin, na região de Chapelizod, próximo do Phoenix Park, tomado como Jardim do Éden, um grande parque que fica ao norte do rio Liffey. A sequência é atravessada pela transmutação dos personagens em muitas outras figuras históricas, sem lógica linear de representação, em que o próprio tempo é perpassado pelos eventos passados, enigmas, contos folclóricos, fábulas e bardos. Esse é o complexo núcleo dos personagens, os quais abrigarão tantos outros na medida em que as identidades são fluidas e não há personagens fixos. Os personagens em *Finnegans Wake* se tornam entidades irrepresentáveis em si mesmas, que se dão a ver somente através de suas manifestações, fazendo deles um corpo agregador de mitologias, simbolismos e imagens, um palco giratório de identidades.

É diante desse entendimento que se propõe a análise de fragmentos de *Finnegans Wake*, junto à tradução dos irmãos Campos, com o intuito de discutir a obra não apenas em sua dimensão estética – tanto textual quanto visual –, mas também sob uma perspectiva política. Pretende-se examinar de que modo a subversão das formas e conteúdos empreendidos por Joyce mobiliza elementos do contexto sociocultural de sua época, evidenciando tensões e deslocamentos próprios das primeiras décadas do século XX. Ademais, busca-se investigar como os processos perceptivos, imersos nas transformações tecnológicas e nos traumas dos conflitos bélicos que marcaram o período, informam as múltiplas camadas visuais, sonoras e verbais da escritura joyciana. A análise será orientada, sobretudo, pelo conceito de “estrutura

de sentimento”, tal como formulado por Raymond Williams, enquanto categoria crítica capaz de apreender as mediações simbólicas que atravessam a experiência histórica.

Palavra-valise, tempo cíclico e a dimensão política em *Finnegans Wake*

A experimentação radical com a linguagem, característica marcante da obra de James Joyce, revela-se como um esforço consciente de subverter estruturas convencionais do sentido e da significação. Longe de empregar a língua como instrumento transparente de comunicação, Joyce a tensiona até seus limites, fragmentando palavras, recombina sons e fundindo léxicos de diferentes idiomas. Trata-se de um gesto que desafia a fixidez do signo e que busca expor as camadas mais profundas e subterrâneas da linguagem. Nesse contexto, Amarante (2001), citada por Cardoso (2023), caracteriza tal operação como um “trabalho em camadas”, no qual os significados se sobrepõem à palavra despedaçada, gerando uma acumulação semântica que desestabiliza os códigos oficiais da significação. Essa sobreposição ocorre por meio de associações fônicas, morfológicas e gráficas, ativadas por recursos estilísticos como o trocadilho e a palavra-valise. Tais procedimentos não apenas multiplicam os sentidos, mas impossibilitam a fixação de um único significado, dissolvendo as fronteiras do campo semântico de origem.

O título da obra, assim como o texto em sua totalidade, constitui-se como uma palavra-valise – uma máquina semântica geradora de múltiplos sentidos. Ellmann (1982) observa que *Finnegans Wake* comporta um duplo jogo de significados: *wake* remete simultaneamente a “despertar” e “velório”, enquanto *Finnegans* sugere, por meio da justaposição entre *fin* (fim) e *again* (novamente), a ideia de um fim cíclico ou de uma repetição perpétua. Mesmo em sua literalidade, o título já convoca uma ambiguidade interpretativa: trata-se do velório ou do despertar de Finnegan? Para O'Neill (2019, p. 30), uma das possibilidades de leitura do título é entendê-lo como uma construção gramatical plenamente válida em inglês, indicando que um grupo de indivíduos denominados “Finnegans” desperta – *wake* – do sono, da inércia ou mesmo da morte. Cardoso (2023), por sua vez, recorda que desde *Ulysses* (1922/2012) se evidencia a aversão de Joyce pelo modelo tradicional do herói. Ainda assim, chama a atenção a escolha do título, que evoca a lenda do gigante que se ergue em defesa da Irlanda, especialmente em um momento histórico marcado pela luta de independência do país.

A palavra-valise, em particular, fragmenta e redistribui o sentido, abrindo o texto à polissemia e ao devaneio linguístico. O trocadilho, por sua vez, introduz a ambiguidade como princípio construtivo, deslocando a lógica linear do discurso. Ambos instauram um regime de linguagem em que o que pulsa não é apenas o significado, mas a sonoridade, o ritmo e o ruído. Como observa Butor (1974), elementos como trovões, tosses, pigarros e outros sons corporais não são meramente imitados: são integrados ao texto como significantes, soletrados em sua materialidade sonora. Cardoso (2023) reforça que tal operação não se limita a escrever na língua do colonizador; ela implica a reativação de todas as línguas silenciadas pelo processo histórico de dominação cultural. Escrever através da estrutura do sonho – ou do sonho da cultura – demanda mais do que um novo vocabulário: exige a invenção de outras linguagens, capazes de transgredir o aparato simbólico hegemônico e acessar zonas de sentido não codificadas pela razão colonial.

A experimentação linguística em *Finnegans Wake*, portanto, não se limita a uma ruptura formal ou estética: ela opera como uma desconstrução sistemática dos códigos estabelecidos da linguagem, do discurso e da cultura. Isso exige uma disposição analítica para habitar

esse campo de instabilidade semântica e estranhamento radical. Diante desses aspectos, a *transcrição*¹ de fragmentos de *Finnegans Wake* torna-se igualmente relevante para esta análise, uma vez que o interesse não recai sobre a mera transmissão da mensagem, mas sim sobre a reconfiguração dos sistemas de signos em que essa mensagem se inscreve. Ainda que não se pretenda discutir em profundidade o mérito da intrépida tradução realizada por Augusto e Haroldo de Campos, vale lembrar, com Funari (1989), que tal tarefa implica um duplo movimento: por um lado, a recriação de um estranhamento estético equivalente ao do texto original; por outro, uma transposição sociocultural capaz de traduzir, mesmo que parcialmente, os referenciais simbólicos de um contexto para outro. Como destaca o autor:

Isto implica um duplo movimento de recriação de um estranhamento estético e de transposição sociocultural. No primeiro caso, deve-se, antes de tudo, criar um efeito estético equivalente ao original, no idioma e na mídia de transposição. [...] A transposição sociocultural, por sua parte, envolve um processo aparentemente contraditório de aproximação e distanciamento. Impõe-se, assim, aproximar conceitos socialmente significativos no contexto cultural de origem para aquele do leitor (Funari, 1989, p. 44-45).

Esse duplo movimento mostra-se particularmente desafiador em um texto como *Finnegans Wake*, cuja linguagem é composta por camadas sobrepostas de referências culturais, sonoras e gráficas. Para descrever sua estrutura, cabe recordar a imagem proposta por Haroldo de Campos ao comentar a poética de Kurt Schwitters: um verdadeiro “despejo linguístico”, um amontoado de resíduos verbais – frases feitas, fórmulas publicitárias, clichês sentimentais, expressões de etiqueta – que, ao serem recontextualizados, assumem uma nova dimensão estética (Campos, 1977, p. 36). Essa estratégia, amplamente mobilizada por Joyce, evidencia o gesto de transformar os detritos da linguagem cotidiana em potência criativa, deslocando os limites entre o sentido e o ruído.

A vista disso, o entrecruzamento sensorial entre o visual, sonoro e tátil, por exemplo, torna-se particularmente evidente no fragmento de *Finnegans Wake* traduzido por Augusto de Campos (1971). No trecho a seguir, observa-se a fusão de sentidos, cujos aspectos sinestésicos demandam do leitor uma abordagem interpretativa integrada:

Agora, para reglossar outravez e de novo insolar-se no panaroma de todas as flores da fala, se um ser humano devidamente fatigado por sua jornalidade no tediário, tendo plenitude de tempo em suas mãos gotosas e lazares de espaço em seus pés sonambulant e tão desventurado atrás dos sonhos de exatidão como qualquer camelot príncipe da sinamarga, fosse nesse pressente futuro compassado inistante, em estado de suspensiva exanimação, convindo, pelo caolho de

¹ Como afirma Hippertt (2024), essa abordagem envolve uma interpretação criativa do poema, que mantém a fidelidade ao original, mas também faz sentido no idioma de destino, considerando o maior número possível de variáveis: a identidade de um texto literário reside na articulação das redes de informação estética. A *transcrição*, para Haroldo de Campos, significava, acima de tudo, uma postura de fidelidade, como ele dizia: uma tradução atenta ao modo de construção do poema, a seus fo-no-semânticos, à sua configuração sýnica. Ou seja, uma literalidade e uma aderência ao signo. Uma abordagem oposta à tradução fiel ao conteúdo e à forma mais superficial do original. Essa função deve guiar as decisões do tradutor, em vez de se ater à literalidade das palavras ou frases isoladas (Campos, 2015). *Transcriar* exige uma análise do poema que vai além das palavras, levando em conta também o conjunto de imagens que ele evoca.

uma agulha, ao cabo, numa ouvidente visão da velha boasesperança com todos os ingredientes e egregiunt trâmites e tramas por que no curso de sua persistência o curso de sua whigstória houverá de estar tendo seus recursos, a reverberação dos contangentes sems, a reconjugação dos negaceáveis sims, a redissilusão dos mentecaptados soms, e a conseguinte demo lição de Ludo, pudera esse insujeito, enquanto vésper volve os damaleões à cama das camélias, e até que a intempetuosa Nox lograsse ouver o galicanto e a aurora lucanora, distinguir [de] num luance qual é o X e por que é bis, como alguém dê que ama alguma quer algemas, a seiva subindo, as folhas falhando, o nimbo agora nihilante em volta da girl anda tão comportado, os gêmulos no ventre, todos os rivais para todomar, lançaçanha, Oh disastro! lançaçerde, Oh quão sinastro! mas Heng tem algo do nariz de Horsa e Jeff tem os sinais de Ham em torno à boca e o belo que empalidece na paleta, que rugirrosa ouranja ou âmbar, é ver de azul na anihilina! Violeta ex tinta! então o que poderia esse longe vidente parecer paracimesmo aparecer parecendo, resconda-me? Resposta: Um colidouescapo! (Campos, 1971, p. 17).²

No excerto, observa-se um sofisticado jogo linguístico no qual palavras são construídas de forma a condensar sentidos diversos. Algumas expressões exemplificam essa relação entre som e imagem: essa sobreposição sensorial é evidenciada em diversos neologismos criados por Augusto de Campos, nos quais os sentidos da visão e da audição são entrelaçados de maneira indissociável. Termos como “ouver” condensam os verbos *ouvir* e *ver*, sinalizando uma experiência perceptiva sincrética, em que escutar e enxergar se tornam um mesmo gesto semiótico. De modo semelhante, como argumenta Hippertt (2018), em sua análise sobre os aspectos sonoros e imagéticos na obra de Joyce, a palavra “ouvidente” sugere um ouvido que vê – ou um vidente que ouve –, articulando em seu jogo fônico e morfológico tanto o campo auditivo quanto o visual. Ao mesmo tempo, o neologismo faz alusão a *evidente*, implicando um jogo semântico que amplia o alcance do signo para além de sua superfície aparente.

No original, Joyce emprega a expressão *earsighted view*, uma formulação inventiva que combina os domínios da audição e da visão (*ear* = ouvido; *sighted* = dotado de visão), reafirmando, assim, o princípio sinestésico que permeia a linguagem de *Finnegans Wake*. Isso seria, entre outras coisas, uma linguagem que abarque, no mínimo, não apenas as formas de outras línguas ou de múltiplas línguas, mas também múltiplas tradições culturais. Para Joyce, os materiais para essa nova linguagem envolviam tanto a visão quanto a audição, tanto as letras quanto os sons combinados no que ele chamou de “earsighted view of old hopeinhaven”. Tal

² Now, to be on anew and basking again in the panaroma of all fl ores of speech, if a human being duly fatigued by his dayety in the sooty, having plenxty off time on his gouty hands and vacants of space at his sleepish feet and as hapless behind the dreams of accuracy as any camelot prince of dinmurk, were at this auctual futule preteriting unstant, in the states of suspensive exanimation, accorded, throughout the eye of a noodle, with an earsighted view of old hopeinhaven with all the ingredient and egregiunt whights and ways to which in the curse of his persistence the course of his tory will had been having recourses, the reverberration of knotcracking awes, the reconjungation of nodebinding ayes, the redissolusingness of mindmouldered ease and the thereby hang of the Hoel of it, could such a none, whiles even led comesilencers to comeliewithhers and till intempetuous Nox should catch the gallicry and spot lucan's dawn, byhold at ones what is main and why tis twain, how one once meet melts in tother wants poignings, the sap rising, the foles falling, the nimb now nihilant round the girlyhead so becoming, the wrestless in the womb, all the rivals to allsea, shakeagain, O disaster! shakealose, Ah how starring! but Heng's got a bit of Horsa's nose and Jeff 's got the signs of Ham round his mouth and the beau that spun beautiful pales as it palls, what roserude and oragious grows gelb and greem, blue out the ind of it! Violet's dyed! then what would that fargazer seem to seemself to seem seeming of, dimm it all? Answer: A collideorscape! (Joyce, 1939, p. 143).

composição neológica, típica da poética joyciana, instaura uma espécie de percepção híbrida, um olhar que ouve, ou um ouvido que vê. Joyce cria, assim, essa sinestesia de “visão auditiva” para mostrar como todas as fronteiras se dissolvem no estado de sonho. John Bishop (1986) observou, nesse aspecto, a importância do papel da visão e da audição em *Wake*. O sonhador, com os olhos fechados, torna-se efetivamente cego, mas os ouvidos continuam a funcionar, pelo menos de forma limitada, durante toda a noite.

Na tradução, “houverá” propõe uma condensação de *houve*, *ouve* e *verá*, conjugando passado, presente e futuro em uma só forma verbal sinestésica, atravessada por temporalidades e sensações simultâneas. A experiência da linguagem, aqui, não é linear, mas rizomática: as palavras ramificam sentidos, tempos e sentidos (nos dois sentidos da palavra: *significados* e *sentidos corporais*). Por fim, “reverberar” é um exemplo contundente dessa dinâmica, ao fundir *reverberar* com *berrar*. O resultado é um termo que não apenas comunica a ideia de som intenso, mas também inscreve visualmente o verbo *ver* em sua estrutura. Assim, o vocábulo performa o som enquanto insinua a imagem, isto é, uma palavra que, ao mesmo tempo, brilha e grita. No original, o sentido sonoro e sinestésico permanece, embora se manifeste de modo distinto, isto é, agora através da materialidade fonética da palavra. Joyce parte do termo inglês convencional *reverberation* (reverberação, eco, ressonância) e o deforma deliberadamente, acrescentando uma consoante extra: *reverberration*. Essa duplicação do *r* atua como um artifício gráfico e gesto poético que inscreve o som dentro do signo e, foneticamente, o duplo *r* prolonga a vibração do fonema /r/, fazendo com que o próprio som reverbere em sua enunciação. A reverberação é, assim, performada na fala.

No que se refere ao tratamento das cores, vejamos a tradução: expressões como “ver de azul”, “rugirrosa”, “ouranja” e “violeta extinta” evidenciam não apenas a intersecção entre modalidades sensoriais – visão, audição e tato –, mas também instauram ambiguidades semânticas que ampliam o campo interpretativo do texto (Hippertt, 2018). Tais formulações operam como zonas de indiscernibilidade, em que o signo se expande por meio da justaposição e do atrito entre seus múltiplos referentes. A palavra “rugirrosa”, por exemplo, une *rugir* (um som animal e intenso) a *rosa* (cor e flor), sugerindo ora que o rosa é capaz de emitir sons, ora que o rugido possui uma coloração específica. A consoante “r” intensifica, ainda, o efeito sonoro, conferindo à palavra uma qualidade quase onomatopaica, que mobiliza a percepção auditiva no ato da leitura. A tradução de Augusto e Haroldo de Campos, ao recriar esse neologismo, preserva de modo inventivo a transposição simbólica e sensorial dos termos de Joyce, mantendo viva a interação entre campos perceptivos distintos. No texto original, o termo “roserude”, por exemplo, combina *rose* (rosa, o que se vê) e *rude* (áspero, o que se toca), produzindo uma coloração que se torna também gesto e textura: o rosa que se sente na pele, o rubor físico que traduz o contato.

Nessa perspectiva, a expressão “violeta extinta” comporta um jogo semântico particularmente denso: pode ser lida tanto como “violeta que deixou de ser tinta” (um apagamento cromático) quanto como “a violeta que foi extinta” (um desaparecimento material e simbólico). Já “ver de azul” permite uma leitura ambígua entre o cromatismo (*verde-azulado*) e o ato perceptivo de enxergar “de” ou “através” da cor azul, fundindo novamente visão e linguagem. De modo análogo, portanto, a fusão de sentidos parece ser mantida do original em “Violet’s dyed” que condensa um jogo de homofonia entre *dyed* (tingido) e *died* (morreu): a cor violeta simultaneamente se tinge e perece, tornando-se metáfora da oscilação entre vida e morte, pigmento e pulsação; “blue out the ind of it” evoca o azul que se apaga ou “explode” (*blow out*) ao final, de modo que o desvanecimento da cor coincide com o esmaecimento do som.

Como nos lembra Franco (1995), *Finnegans Wake* é repleto de aliterações em sentido amplo, que se tornam gradualmente menos nítidas à medida que outros tipos de repetições entram em jogo, como a gagueira, o eco, a rima etc. (Franco, 1995). Vale destacar a frase “oragious grows gelb and greem” cuja repetição do /g/ produz uma sequência rítmica-fonética, na qual o sentido emerge menos da referência semântica e mais da materialidade sonora do texto. Essa recorrência do /g/ cria uma textura acústica espessa em relação a qual a cor e a emoção que o trecho evoca são, assim, moduladas pela vibração fonética. O movimento de *grow* (“crescer”) conecta essas tonalidades por meio do som, como se a cor nascesse da própria articulação vocálica e consonantal. De modo semelhante, a expressão “parecer paracimesmo aparecer parecendo” explora a repetição da consoante “p” para instaurar uma cadência rítmica, a qual recorda o andamento de uma composição musical, desafiando a linearidade da leitura tradicional. Esse recurso, que articula som, ritmo e sentido, encontra paralelo no original: “seem to seemself to seem seeming”.

Esses neologismos, portanto, não se limitam a descrever cores, mas as encenam fonicamente, dissolvendo as fronteiras entre linguagem e sensação, de modo que a cor deixa de ser mero referente visual para tornar-se evento acústico e emocional. Traduzir esse trecho implica recriar o arco sinestésico da passagem joyciana na língua de chegada, buscando preservar tanto o ritmo quanto o jogo sonoro do original. Dessa forma, o português também reverbera o princípio sinestésico joyciano, reafirmando a natureza intersensorial e autorreflexiva da linguagem em *Finnegans Wake*. Os jogos fônicos e gráficos (marcas da escrita joyciana e da transcrição de Campos) instauram uma lógica outra, em que a palavra não apenas remete, mas performa; não apenas designa, mas reverbera. A leitura, nesse caso, converte-se em experiência sensorial e cognitiva simultânea, na qual ver e ouvir fundem-se em uma mesma operação hermenêutica. A obra de James Joyce explora a visualidade em conjunto com diversas impressões sensoriais, sobretudo as sonoras, evidenciando a interconexão entre significados e formas perceptivas. Essa fusão entre os sentidos sugere a manifestação de um processo sinestésico, no qual a audição, por exemplo, é evocada tanto por palavras que remetem diretamente a esse sentido quanto por recursos estilísticos como a aliteração, que conferem ritmo e musicalidade ao texto. Dessa forma, conteúdo e forma tornam-se indissociáveis.

Essas características da escrita em *Finnegans Wake* podem ser pensadas em diálogo com a reflexão de Marshall McLuhan (1969) sobre as transformações perceptivas promovidas pelas tecnologias da linguagem, na virada inicial do século XX. Destaca-se como formas comunicativas distintas da escrita, como a visual e sonora, propõem uma desconstrução da linearidade da escrita tradicional. O advento da escrita inicia uma nova fase na organização perceptível e social da humanidade; ao dispensar a presença física e performática do enunciador no ato comunicativo, a escrita delega as atividades antes atribuídas à audição para a visão. “A interiorização da tecnologia do alfabeto fonético translada o homem do mundo mágico do ouvido para o mundo da visão” (McLuhan, 1969, p. 35). Walter Benjamin (1987), por sua vez, sustenta que a introdução da montagem cinematográfica, ao lado das novas possibilidades de manipulação da imagem, instaura uma ruptura nos regimes perceptivos tradicionais. Tal transformação promove a transição de uma visualidade estritamente óptica para uma percepção de natureza háptica, estabelecendo, assim, uma nova configuração relacional entre corpo e imagem. A emergência de uma sensibilidade tátil diante das imagens – particularmente evidenciada na linguagem formal do cinema – é, para o autor, sintomática de uma reconfiguração mais ampla das formas de experiência e apreensão estética. Embora

exemplificada de maneira paradigmática no cinema do período, essa transformação perceptiva, segundo Benjamin, já se irradiava por todo o campo da produção artística.

Assim, quando a escrita de Joyce dilui os contornos rígidos da palavra por meio de neologismos sinestésicos, essa reintegração do ouvido e do olho, do som e da cor, coloca em xeque a separação entre os sentidos e reconfigura o ato de leitura como um acontecimento estético-sensorial complexo. O que se percebe é que o relato naturalista é abandonado; as palavras não assumem a posição de signos referenciais, mas configuram um sistema de semelhanças e correspondências que introduz na linguagem literária traços que são caros à linguagem performativa e aural encontrados na oralidade. Diante disso, como nos lembra Williams, somente na arte e na literatura, as características desses elementos, em disputa sociocultural, são suscetíveis de serem expressas, embora muitas vezes não diretamente, ou seja, nas formas e convenções da literatura e da arte, que são partes de um processo social material, em que as evidências das estruturas de sentimento, sejam elas dominantes ou emergentes, podem ser mais facilmente identificadas. A simultaneidade em *Finnegans Wake*, por exemplo, não é apenas uma característica estética, mas sintoma de transformações sociais e de uma operação cognitiva gerada pelo contexto das novas tecnologias da era eletrônica.

Como afirma McLuhan (1969), o método do ponto de vista fixo, que toma a repetição como pedra de toque da verdade e do sentido prático, ou seja, o modo perceptível que a escrita corroborada pela imprensa fundamentou, entra em declínio no princípio do século XX. A introdução das novas tecnologias da era eletrônica modificou as antigas formas de percepção e de juízo sobre a realidade: simultaneidade toma agora o lugar da linearidade. A perspectiva se dissolve, criando um campo aberto para múltiplas associações e até mesmo a suspensão de nossos juízos. Nesse novo horizonte, a linguagem deixa de se submeter exclusivamente às leis sequenciais da sintaxe; os significados não mantêm mais uma vinculação rígida com seus significantes e os signos passam a se configurar prioritariamente na experiência, nos atos concretos da fala e da escrita, mais do que em estruturas linguísticas estáveis e universalizadas. A reorganização perceptiva promovida pelas tecnologias eletrônicas ressoa, assim, na própria concepção de linguagem e sentido, deslocando o centro da significação para o processo – aberto, fragmentado e sensorial – de produção textual.

O modo como som e cor são evocados na obra de Joyce, portanto, sugere não apenas novas formas de apreensão do significado, mas também a ressignificação das convenções representativas e temporais que estruturam o discurso: a fusão de modalidades perceptuais evoca, assim, outras formas de expressar a experiência humana, algumas acessíveis de maneira imediata, enquanto outras exigem processos interpretativos mais complexos. No caso específico da integração entre audição e visão, som e cor, percebe-se uma ampliação das possibilidades expressivas da linguagem, características que evidenciam tanto a atuação da fala sobre diferentes meios de significação quanto a dimensão social e política da língua frente ao seu contexto de sua produção.

Conforme observa Cardoso (2023), a noção de retorno cíclico está profundamente enraizada na obra de Joyce, que rompe de maneira definitiva com a linearidade cronológica tradicional da narrativa. Sua estrutura não se submete aos ditames convencionais do tempo histórico, optando por um modelo que transcende a sucessão de eventos ordenados: ao abordar a história de Dublin, uma cidade marcada pelo fracasso, entrelaçando-a à trajetória da humanidade, Joyce rejeita a organização linear e, em vez de apresentar uma sequência de fatos históricos, propõe um padrão recorrente no qual indivíduos e acontecimentos se des-

dobram de maneira contínua. Dessa maneira, a obra não possui um desfecho convencional, pois sua última frase conecta-se diretamente à primeira, estabelecendo um ciclo narrativo que reforça a ideia de eterno retorno.

A primeira frase de *Finnegans Wake*, “riverrun, past Eve and Adam’s, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs”, foi traduzida por Augusto de Campos como: “riocorrente, depois de Eva e Adão, do desvio da praia à dobra da baía, devolve-nos por um cômodo vicus de recirculação de volta a Howth Castle Ecercanias” (Campos, 1962, p. 15). Essa abertura, já marcada por uma sintaxe circular, anuncia a lógica cíclica que perpassa toda a obra. A última frase do romance, “A way a lone a last a loved a long the”, permanece em suspensão com o artigo definido “the”, que se conecta diretamente à palavra inicial “riverrun”, formando um circuito textual que simboliza a recorrência contínua dos processos históricos e civilizatórios, condensados nas esferas familiar e política ao longo das eras (Cardoso, 2023).

Importa destacar que “riverrun”, ou “riocorrente” na tradução dos irmãos Campos, aparece como a primeira palavra da página três, o que desafia a noção tradicional de início e fim na narrativa. *Finnegans Wake* não possui um ponto inaugural claramente definido; sua estrutura circular impossibilita uma leitura linear, reforçando a ideia de movimento perpétuo. O rio, aqui, é mais do que cenário: é símbolo da fertilidade, da fluidez e do ciclo vital. O rio Liffey, que atravessa Dublin, é metaforicamente associado à *life* (vida) e representa, na poética joyciana, a contínua metamorfose da existência. Em sua jornada até desaguar na Baía de Dublin, o rio “morre” para, em seguida, ressurgir na forma de nuvem, reiniciando o ciclo através da chuva – um fluxo incessante de morte e ressurreição. Essa dinâmica é particularmente evidente no capítulo dedicado a Anna Livia Plurabelle, no qual, conforme aponta Ellmann (1982, p. 564) citado por Cardoso (2023), Joyce tenta “subordinar as palavras ao ritmo da água”.

Sob essa ótica, os trovões que também irrompem ao longo da obra são mais do que figuras acústicas: são vestígios de um mundo em escombros, mas também indícios de uma resistência – reverberações de um passado em dissolução, abrindo brechas para o surgimento do semblante, da imagem provisória que resiste ao esquecimento. Um dos exemplos mais marcantes dessa poética do som encontra-se logo no início da obra: a monumental palavra de cem letras – *Bababadalgharaghtakamminarronnnkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarr hounawnskawntooohooordenenthurnuk* – aglutinação poliglota de termos para “trovão”, que transforma o signo linguístico em materialidade fonética, evocando-se num único sopro. Assim, se configura como uma construção polifônica composta por termos de diferentes idiomas que remetem, todos, ao som do trovão. Essa palavra, mais do que um signo, é um evento sonoro: uma onomatopeia que tenta capturar a violência e o estrondo da queda do homem.

Fantasmagorias, equívocos e rupturas: algumas considerações

A pluralidade de identidades condensadas na estrutura mínima do mundo representado por *Finnegans Wake* configura-se, para Cardoso (2023), como resposta tanto à questão irlandesa – marcada pelo trauma da colonização e pela busca por uma identidade nacional – quanto aos discursos globais essencialistas que, no início do século XX, procuravam fixar categorias raciais e culturais. Enquanto, em nome da “raça”, o mundo era devastado e submetido à lógica expansionista de uma vontade de poder etnocêntrica – que culminaria nos horrores do totalitarismo

e da guerra – *Finnegans Wake* (1939/1975), de James Joyce, surgia como um gesto estético de contraposição. Como argumenta Cardoso (2023, p. 111), a obra se configura como uma espécie de arca textual, acolhendo línguas, mitos, fluxos e memórias de um mundo em colapso; expressa, ainda, a diversidade e o pluralismo como elementos centrais para a construção das narrativas humanas, desafiando a tentativa do discurso dominante de uniformização da História. Em meio à barbárie, Joyce constrói uma cartografia literária que, de certa forma, recusa a unificação violenta e celebra a multiplicidade, ainda que caótica, da experiência humana.

Trata-se, assim, de compreender, nos termos de Raymond Williams, a obra literária, aqui em foco, como um meio de transfiguração do mundo, uma imagética da subjetividade capaz de apreender e expressar uma *estrutura de sentimento* historicamente situada em um contexto social e cultural complexo. Tal estrutura corresponde a um esforço de captar os processos emergentes de experiências coletivas características de uma determinada formação geracional: constitui, nesse sentido, uma forma de articulação sensível que manifesta fases iniciais de transformação na organização social. Sua existência é material, social e historicamente determinada, vinculando práticas estéticas a dinâmicas concretas de mudança cultural. A estrutura polifônica, a simultaneidade e a linguagem experimental de *Finnegans Wake* articulam, portanto, como observa Cardoso (2023, p. 112), três níveis interligados de significação: o singular, que remete à subjetividade do autor, a criação artística e a identidade irlandesa; o particular, que evoca a história da Irlanda sob o domínio colonial britânico e seus desdobramentos culturais e políticos; e o universal, em que se delineia uma visão de história marcada por repetições, conflitos e ruínas – uma História não linear, mas cíclica, tensionada por forças de dominação e resistência.

Ao se apropriar da linguagem como campo de batalha simbólico, o experimento literário de Joyce adquire uma dimensão radicalmente política. Se, por um lado, o projeto colonial se sustentava no escrutínio da subjetividade do colonizado – visando catalogá-lo, fixá-lo, subjugar-lo –, a obra de Joyce subverte essa lógica ao mobilizar a introspecção e o delírio linguístico como formas de insurgência. Seu texto não se presta à decifração imediata, mas à experiência; não propõe transparência, mas opacidade. Nessa recusa à inteligibilidade normativa imposta pelo império reside sua força crítica. Desestabiliza-se a própria noção de sujeito, minando assim as bases epistemológicas da colonização, bases essas que se manifestam nos próprios suportes literários que a sustentam.

Por meio desse artifício, o texto parece expressar e romper com as convenções ortodoxas da escrita, transcendendo as limitações tradicionais da narrativa. Dessa forma, trata-se de considerar que *Finnegans Wake* lança mão de estratégias textuais que visam à subversão formal, radicalizando a instabilidade da relação entre significante e significado. Exemplo central disso é a convergência entre diferentes modalidades perceptivas, em especial a interação entre audição e visão (que encontra, inclusive, correspondências na tradução dos irmãos Campos). A dimensão sinestésica da escrita joyciana, cujos sons, cores e ritmos se entrecruzam e se transformam mutuamente, evidencia uma concepção de linguagem que opera para além das categorias sensoriais tradicionais; ao fazer com que diferentes percepções se contaminem e se desdobrem umas nas outras, a obra constrói um modo de significação que não se restringe a um único código verbal, constituindo justamente no trânsito entre formas diversas. Essa dinâmica sensorial, ao ampliar o campo expressivo do texto, aproxima-se da ideia de uma língua capaz de integrar não apenas estruturas provenientes de outros idiomas, ou de uma pluralidade deles, como também repertórios culturais distintos, indicando uma

escrita que se alimenta da heterogeneidade e nela encontra sua força. Como matéria estética e espaço de disputa política, essa reorganização dos sentidos representa e, de certo modo, problematiza aspectos das transformações sociais e culturais do início do século XX, que encontram no texto literário um terreno de expressão.

Assim, não se refere apenas de um ataque à sintaxe normativa da língua inglesa, mas de uma ofensiva ao próprio sistema de significação, ao eixo que sustenta o sentido. A subversão operada por Joyce não se limita à estrutura frasal: estende-se ao nível do significante, corroendo a estabilidade do signo e desestabilizando tanto a forma quanto o conteúdo (Cardoso, 2023). Como observa Norris (1992), ao implodir os elementos constitutivos do inglês, Joyce insere no corpo da língua fragmentos – ou destroços – de outras línguas, abrindo uma fissura na cadeia do significante e instaurando o equívoco como potência produtiva de sentido. É necessário, portanto, subverter a linguagem até o ponto em que, como afirma o próprio Joyce, “quando o cérebro usa as raízes dos vocábulos para fazer outros deles, que será capaz de nomear seus fantasmas, suas alegorias, suas alusões” (Joyce, 1939 *apud* Ellmann, 1982, p. 546, tradução própria).³ Nomear fantasmas exige convocar uma multiplicidade de idiomas.

Não se trata, aqui, contudo, de compreender o multilinguismo literário apenas como um simples indicador de abertura cultural ou como um instrumento de resistência às fronteiras nacionais e linguísticas. É fundamental reconhecer que ele pode ser mobilizado em projetos ideológicos excludentes e até mesmo segregacionistas. Nem todo texto literário multilíngue é, por definição, mais criativo e emancipador do que seu equivalente monolíngue. Um exemplo emblemático é Ezra Pound, que, embora abrace o multilinguismo literário em sua obra, simultaneamente apoie ideias de segregação étnica. Isso demonstra que o plurilinguismo não carrega necessariamente uma dimensão ética de acolhimento e abertura ao outro; ele pode, ao contrário, reforçar divisões identitárias e segregações culturais. Essa perspectiva é explorada por Espen Grønlie (2023), que analisa o “multilinguismo reacionário” presente nos *Cantos* de Pound.

Em contrapartida, *Finnegans Wake*, de James Joyce, constitui um caso emblemático de vocação translinguística. A obra se estrutura a partir de uma “língua exilada”, como assinala Galindo (2010), caracterizada pela fusão de aproximadamente oitenta e seis idiomas, diluídos e amalgamados na matriz do inglês. Essa mescla linguística ocorre de forma caótica e deliberadamente opaca, sem quaisquer sinalizações paratextuais. A escrita joyciana opera uma verdadeira implosão da língua inglesa, cujos elementos são reconfigurados por meio da inserção de fragmentos, resquícios e destroços de outras línguas. Esse colapso linguístico pode ser interpretado como uma resposta crítica ao imperialismo linguístico, que, no contexto do colonialismo, impôs o idioma do colonizador como hegemônico e desestabilizou a capacidade significativa das línguas originárias. Em vez de reproduzir a lógica hierárquica das línguas, *Finnegans Wake* constrói e evoca uma topografia textual e não cronológica, em que línguas mortas, subalternizadas ou relegadas à margem pelo processo histórico de colonização retornam como forças espectrais e disruptivas. Sua escrita, talvez, não busca libertar-se do inglês, mas saturá-lo, fazê-lo tropeçar em si mesmo, até que revele as fissuras de sua pretensa universalidade.

³ “the brain uses the roots of vocables to make others from them which will be capable of naming its phantasms, its allegories, its allusions”.

Referências

- AMARANTE, Dirce Waltrick do. *A terceira margem do Liffey: uma aproximação ao Finnegans Wake*. Orientadora: Alai Garcia Diniz. 2001. 366 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura – Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2001.
- ATTRIDGE, Derek; FERRER, Daniel (ed.). *Post-Structuralist Joyce. Essays from the French*. Cambridge: Cambridge UP, 1984.
- BUTOR, Michel. *Repertório*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-196.
- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 103-149.
- BISHOP, John. *Joyce's Book of the Dark: Finnegans Wake*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1986.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS Haroldo de. *Panorama de Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- CARDOSO, Christiane Odete de Matozinhos. *O sinthoma como resposta ao discurso do capitalista: uma leitura política da colonialidade de Joyce pela psicanálise*. Orientadora: Andréa Máris Campos Guerra. 2023. 311 f. Tese (Doutorado em psicologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymon Williams*. São Paulo: Terra e Paz, 2001.
- EISENSTADT, Shmuel Noah. *Múltiplas modernidades*. Tradução de Susana Serras Pereira. Coleção Estudos Políticos. Lisboa: Livros Horizonte, 2007.
- ELLMANN, Richard. *James Joyce*. New York: Oxford University Press, 1982.
- FUNARI, Pedro Paulo Abreu. *Cultura popular na antiguidade clássica*. São Paulo: Contexto, 1989.
- FRANCO, Ricardo Navarrete. Alliteration and Reading in Finnegans Wake. *Papers on Joyce*, [s. l.], v. 2, n. 3, p. 53-59, 1995.
- GALINDO, Caetano Waldrigues. Sobre a possibilidade de que o Finnegans Wake, de James Joyce, represente uma espécie de síntese literária em moldes bakhtinianos. *Bakhtiniana*, São Paulo, n. 4, p. 38-49, 2010. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/4297>. Acesso em: 15 maio 2025.
- GRØNLIE, Espen. Reactionary Multilingualism: Ezra Pound's "Addendum for C". *Journal of Literary Multilingualism*, [s. l.], v. 1, n. 1, p. 55-72, maio 2023. DOI: <https://doi.org/10.1163/2667324x-20230105>.
- HIPPERTT, Rebeca Torrezani Martins et al. *Ouwer: a relação entre o som e a cor na percepção*. Orientadora: Luciana Martha Silveira. 2018. 100 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

HIPPERTT, Rebeca Torrezani Martins. A sinestesia e o substrato musical em *As flores do mal* de Charles Baudelaire. *Travessias Interativas*, São Cristóvão, v. 14, n. 30, p. 332-343, jul. 2024. DOI: <https://doi.org/10.51951/ti.v14i30.p332-343>.

JOYCE, James. *Finnegans Wake*. London: Faber and Faber; New York: Viking Press, 1939.

MCLUHAN, Marshall. *La galaxia Gutenberg: genesis del homo typographicus*. Aguilar. Madrid, 1969.

MCLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin. *O meio são as mensagens*. Tradução de Ivan Pedro de Martins. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1969.

NORRIS, David; FLINT, Carl. *Introducing Joyce*. Cambridge: Icon Books Ltd, 1997

O'NEILL, Patrick. Translators, Titles, Texts: Reading the First Two Words of *Finnegans Wake*. *Qorpus*, Florianópolis, v. 9, n. 3, p. 15-29, dez. 2019.

ROUANET, Sergio Paulo. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

SCHNEIDER, Vítor Jochims; KORFMANN, Michael. Joyce e os estudos mediais: modalidades do visível e textual em "Ulysses". *Revista de Letras*, São Paulo, v. 50, n. 1, p. 163-183, jan./jun. 2010. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/3170>. Acesso em: 15 maio 2025.

SZCZERSKI, Andrzej. Modernization and Avant-Garde in Central Eastern Europe (1918-1939). *Muzealnictwo*, [s. l.], n. 59, p. 198-202, set. 2018. DOI: 10.5604/01.3001.0012.5066.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.