

Lenita Maria Rimoli Esteves

A (IM)POSSÍVEL TRADUÇÃO DE *FINNEGANS WAKE*:

Uma Investigação Psicanalítica

Tese apresentada ao Curso de
Linguística do Departamento de
Estudos da Linguagem da Universidade
Estadual de Campinas como requisito
parcial para a obtenção do título de
Doutor em Linguística

Orientadora:

Profa. Dra. Nina Virgínia de A. Leite.

UNICAMP
Instituto de Estudos da Linguagem
1999

920200008



FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

Es85i

Esteves, Lenita Maria Rimoli

A (im)possível tradução de "Finnegans wake": uma investigação psicanalítica / Lenita Maria Rimoli Esteves. - - Campinas, SP: [s.n.], 1999.

Orientador: Nina Virgínia de Araújo Leite

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Inconsciente. 2. Tradução e interpretação. 3. Joyce, James, 1882-1941. I. Leite, Nina Virgínia de Araújo. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

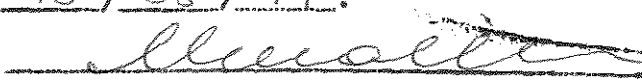
Profa. Dra. Nina Virgínia de Araújo Leite - orientadora

Profa. Dra. Ângela Maria Resende Vorcaro

Profa. Dra. Cláudia T. Guimarães de Lemos

Prof. Dr. Álvaro Hattnher

Prof. Dr. Paulo Roberto Ottoni

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Leirita Maria
Rinaldi Postes
e aprovada pela Comissão Julgadora em
13 / 08 / 99.


Aos meus pais,

mais, ainda.

Agradecimentos

Em minha vida, desde cedo, sempre foi uma grata emoção ver certas pessoas, as pessoas certas, abraçando as carreiras certas. Essas pessoas, nesse abraço, transformam-se em pontos de luz, estrelas que marcam encontros felizes. À Nina, agradeço sua força, seu modo todo justo e certo de lidar com a singularidade de cada um, sem descuidar da própria singularidade. Esta tese celebra muitos encontros felizes, uma relação tranqüila, gratificante, que estabeleceu um equilíbrio perfeito entre a autonomia e o compromisso.

Às professoras Rosemary Arrojo e Cláudia T. G. de Lemos, pela leitura cuidadosa do trabalho e pelas criteriosas sugestões feitas por ocasião do exame de qualificação.

A Viviane Veras, pela amizade preciosa, pelo acompanhamento constante do trabalho, e também por sua agudeza e sensibilidade ao tratar dos chistes.

A Nícia Adan Bonatti, que, em sua incansável disposição de ajudar os amigos, revela uma qualidade que vejo em poucas pessoas.

A Ângela Vorcaro, pela sua simplicidade, que chega quase a destoar de sua competência.

A Jamile Q. Crespo, grande amiga de longa data, pela leitura final do trabalho.

Aos amigos e colegas do IEL, alguns já não tão próximos, outros ainda presentes, pelas conversas, indicações de leitura, bate-papos, pela companhia.

Ao Rodolfo, pela doçura e pelo carinho; ao Guto e ao Alê que, mesmo sem entenderem muito “esse negócio aí de tese”, sempre atribuíram a ele uma grande importância.

À Capes, pelo apoio financeiro.

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.

Sir Tristram, violer d'amores, fr'over the short sea, had passencore rearrived from North Armorica on this side the scraggy isthmus of Europe Minor to wielderfight his penisolate war: nor had topsawyer's rocks by the stream Oconee exaggerated themselfe to Laurens County's gorgios while they went doublin their mumper all the time: nor avoice from afire bellowsed mishe mishe to tauftauf thuartpeatrick: not yet, though venissoon after, had a kidscad buttended a bland old isaac: not yet, though all's fair in vanessy, were sosie sesthers wroth with twone nathandjoe. Rot a peck of pa's malt had Jhem or Shen brewed by arclight and rory end to the regginbrow was to be seen ringsome on the aquaface.

The fall (bababadalgharaghtakamminarronnkonnbronntonnerronntuonnthunn-trovarrhounawnskawmtoohoochoordenenthurnik!) of a once wallstrait oldparr is retaled early in bed and later on life down through all christian minstrelsy. The great fall of the offwall entailed at such short notice the pftjschute of Finnegan, erse solid man, that the humptyhillhead of himself promptly sends and unquiring one well to the west in quest of his tumptytumtoes: and their upturnpikepointandplace is at the knock out in the park where oranges have been laid to rust upon the green since devlinsfirst loved livvy. (*Finnegans Wake*, p. 3)

riocorrente, depois de Eva e Adão, do desvio da praia à dobra da baía, devolve-nos por um commodius vicus de recirculação devolta a Howth Castle Ecercanias.

Sir Tristrão, violista d'amores, através o mar breve, não tinha ainda revoltado de Norte Armórica a este lado do áspero istmo da Europa Menor para loucomover sua guerra penisolada: nem tinham os calhões do altomsawyerrador pelo rio Oconee sexagerado aos gorgetos de Laurens County enquanto eles iam dublando os bebêbados todo o tempo: nem avoz de umachama bramugira mishe mishe a um tauftauf tuespatruísquio: nem ainda embora logo mais viesse, tinha um novelho esaurido um velho e alquebrando isaac: nem ainda, embora tudo seja feério em Vanessidade, tinham as sesters sósias se enrutecido com o uníduo nathandjoe. Nem um galão de papamalte haviam Jhem ou Shen recebado à arcaluz e auroras antes o barcoíris fora visto circularco sobre a aquaface.

A queda (bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonnerronntuonnthunn-trovarrhounawnskawmtoohoochoordenenthurnik!) de um ex venereável negociante é recontada cedo na cama e logo na fama por todos os recantores da cristã idade. A grande queda do ovalto do muro acarretou em tão pouco lapso o pftschute de Finnegan, outrora sólido ovarão, que a humptyhaltesta dele prumptamente manda uma testemunha para oeste à cata de suas humptytuntunhas: e o retrospecticopontoepouso delas repausa em pés no parque onde oranjós mofam sobre o verde desde que o primoamor ao diablin levou lívia. (tradução de Augusto de Campos, *Panaroma do Finnegans Wake*, p. 35)

RESUMO

Este trabalho parte de uma obra literária singular, *Finnegans Wake*, de James Joyce, para abordar várias questões relativas à linguagem e principalmente à tradução. Essa obra impõe uma leitura diferenciada, que se afaste do que normalmente julgamos ser a leitura e a interpretação de textos em geral e também literários.

A psicanálise, trazida principalmente por textos de Freud e Lacan, mostrou-se uma via ideal de abordagem dessa obra que, ao mesmo tempo, se assemelha e se diferencia de formações do inconsciente como o chiste e o sonho, da poesia — como a psicanálise a concebe — e das produções de sujeitos psicóticos. O primeiro capítulo faz um contraponto entre *Finnegans Wake* e essas formações, que evidenciam o inconsciente em ação na linguagem.

O segundo capítulo vem ligar essa perspectiva da psicanálise à tradução, por meio da obra *Letra a Letra*, de Jean Allouch, onde o autor propõe, pela topologia do nó borromeano, uma interdependência entre a tradução e duas outras operações, a transcrição e a transliteração.

O terceiro capítulo trata de analisar a escrita de Joyce tendo como contraponto as três operações propostas por Allouch. Analisam-se também traduções de alguns excertos de *Finnegans Wake* para o português, com a identificação de pontos de impossibilidade. Procura-se demonstrar que se, como propõe Lacan, o sujeito James Joyce apresenta uma constituição psíquica singular, que o diferencia tanto de um psicótico quanto de um neurótico, essa singularidade deve se inscrever em sua própria obra e, justamente nesses pontos de inscrição, a tradução se torna impossível.

A tese busca demonstrar que, se a tradução se depara com certos limites, esses limites são determinados pela incidência das duas outras operações, transcrição e transliteração. Em contrapartida, a tradução não pode ser considerada isoladamente, sendo sempre apoiada pelas duas outras operações. Se a tradução tem sido tradicionalmente teorizada com base na oposição forma/sentido, a tese se propõe a considerá-la num triplo, composto de forma/sentido/não-sentido.

ABSTRACT

The key motivation of this thesis was a singular literary work — *Finnegans Wake*, by James Joyce — and the several issues it raises related to language and especially to translation. Joyce's work imposes a different reading process, apart from what we generally consider to be reading and interpretation of texts in general, as well as literary texts.

Psychoanalysis, represented mainly by texts by Freud and Lacan, was considered an ideal way of approaching this text which, at the same time, is similar to and different from unconscious formations such as dreams and verbal jokes, poetry — as conceived by psychoanalysis — and the productions of psychotic subjects. The first chapter presents a comparison between *Finnegans Wake* and these formations, which put in evidence the unconscious at work in language.

The second chapter links this psychoanalytical perspective to translation, based on the book *Letra a Letra*, by Jean Allouch, in which the author proposes, by means of the topology of the Borromean rings, that there is an interdependence between translation and two other operations, transcription and transliteration.

The third chapter analyses Joyce's writing in view of the three operations proposed by Allouch. Translations of some excerpts of *Finnegans Wake* into Portuguese are also analysed, aiming at indicating some points of impossibility. This analysis tries to show that if, according to what Lacan proposes, James Joyce has a singular psychological make-up, which is neither that of a psychotic nor that of a neurotic, then this singularity must be inscribed in his own work and that, exactly in these points of inscription, translation becomes impossible.

The thesis tries to show that, if translation faces some limits, these limits are determined by the incidence of the two other operations, transcription and transliteration. On the other hand, translation can not be considered in isolation, being always supported by the two other operations. If translation has been generally theorized based on the opposition form/sense, this work proposes to consider it in a triple, constituted by form/sense/non-sense.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	1
CAPÍTULO I: <i>FINNEGANS WAKE</i> E SUAS RELAÇÕES COM O INCONSCIENTE...	16
I. 1 - <i>Finnegans wake</i> e o chiste: o riso do outro lado	17
I. 2 - <i>Finnegans wake</i> e o sonho.....	40
I. 3 - <i>Finnegans wake</i> e a poesia.....	55
I. 4 - <i>Finnegans wake</i> e a loucura.....	67
I. 5 Conclusão.....	84
CAPÍTULO II: A TRADUÇÃO NO NÓ BORROMEANO.....	90
II. 1 Introdução e esclarecimentos.....	91
II.2 Traduzir, transcrever, transliterar.....	94
II.3 Conclusão.....	117
CAPÍTULO III: <i>FINNEGANS WAKE</i> EM TRADUÇÃO.....	120
III. 1 Introdução.....	121
III. 2 Traduções de <i>Finnegans Wake</i>	133
III. 3. Conclusão.....	165
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	171
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	173

APRESENTAÇÃO

Desde que começou a ser publicado, em trechos que ainda seriam reelaborados, *Finnegans Wake* provocou reações adversas. Uma delas se apresenta de forma bastante pitoresca, numa carta que parodia o modo como Joyce escreve. Nessa carta, Vladimir Dixon chama o destinatário de James Joyce, Germ's Choice, e Shame's Voice. Alguns trechos: "I opened the window and in flew Enza", "You must not stink I am attempting to ridicul (de sac!) you or to be smart". "...[Am I] unable to combprehen that which is clear or is there really in your work some ass pecked which is Uncle Lear?" A carta termina assim: "Please, froggive my t'Emeritus and any inconvince that may have been caused by this litter".¹ Essa carta aparece num volume organizado por amigos e admiradores de Joyce, bem anterior à data da primeira publicação de *Finnegans Wake*, numa época em que fragmentos da obra (que tinha o nome provisório de *Work in Progress*) foram publicados em alguns periódicos.

O intuito desse volume, lançado pela primeira vez em 1929, dez anos antes de *Finnegans Wake* vir a público, era apresentar a nova obra de Joyce, que tanto estranhamento estava causando. Nele, vários autores argumentam a favor da inventividade de Joyce, do seu trabalho com a linguagem, da radicalidade de seu novo projeto. Os argumentos são vários. Robert Sage, por exemplo, afirma que

*o espanto geral causado pelos fragmentos do Work in Progress de James Joyce que apareceram em Transition me parece uma indicação de que a maioria dos leitores não conseguiu perceber que as obras de Joyce, desde Dublinenses até o livro atual, formam um todo indivisível.*²

Robert McAlmon, por sua vez, afirma que a literatura está mais presa à questão do significado do que o balé ou a música, por exemplo. Os críticos admitem que possa haver "arte pura" no balé ou na música, mas não na literatura.³ O autor diz também que Joyce percebera,

¹ Cf. Samuel Beckett et alii., *Our Exagmination Round His Factification For Incamination of Work in Progress*. Londres: Faber & Faber, 1961, pp. 193-4.

² Robert Sage, "Before *Ulysses* — and After", in: *Our Exagmination...* p. 149.

³ Robert McAlmon, "Mr. Joyce Directs an Irish Word Ballet", in: *Our Exagmination*, p. 105.

havia anos, que o “subconsciente não pensa ou sente em idéias, mas em imagens”, desejando certamente “quebrar a linguagem inflexível, dando-lhe maior flexibilidade e nuance.”⁴

Dessa época até nossos dias, porém, o espanto não parece ter sido atenuado. Hoje em dia, pela Internet,⁵ podemos coletar opiniões tão adversas quanto aquelas expressas na época em que *Finnegans Wake* ainda era *Work in Progress*. Resenhas de “leitores comuns” ainda manifestam indignação, irritação e assombro diante da obra. Exemplos:

A farsa aqui é dizer que se você não considera [o livro] brilhante, você deve ser uma pessoa tola, vazia e superficial... Ninguém “entende” esse livro porque nele não há nada.

“Out door, keel cooling vorsnevou”. Essa frase poderia ser acrescentada a esse monte de babação e ninguém saberia que ela não foi escrita por Joyce... Um macaco e uma máquina de escrever poderiam ter escrito esse lixo “experimental”. Não vejo por que essa “obra” é um clássico... Qualquer um poderia tê-la escrito.

Finnegans Wake é um teste de resistência que os intelectuais fazem e, quando terminam, podem sentir-se superiores àqueles que não o fizeram. E eles também podem escrever trabalhos eruditos sobre a obra, que podem ser publicados em revistas acadêmicas. Como disse William Goldman em The Season: Enquanto houver um candidato ao título de doutor, James Joyce não morrerá.

É claro que nem todas as opiniões são negativas. No mesmo contexto, algumas resenhas enaltecem qualidades do livro:

Tudo bem, o livro é ilegível. Não é agradável e nos mostra definitivamente nossos limites em todas as categorias. Mas que poder terá um texto cujas primeiras cinco ou seis linhas poderiam ser o assunto de cem dissertações ou milhares de interpretações que fazem sentido? Experimente oferecer o primeiro parágrafo a um grupo de alunos e

⁴ Robert McAlmon, op. cit. p. 105.

deixar que eles façam um brainstorming sobre o que poderia significar “riverrun...commodius vicus of recirculation... etc.” e você vai ver e sentir isso.

Ou ainda:

O que um mestre zen poderia dizer num hai-kai de três versos, Joyce diz num labirinto surpreendente e de vários níveis, com palavras sempre em mutação, mais adequado e atraente para o intelecto ocidental que o pensamento oriental

Nota-se, portanto, que o livro, desde que começou a vir a público, produz efeitos que acabam se polarizando em duas posições básicas. Uma admiração quase exaltada, alimentando produções acadêmicas que proliferam, ou, alternativamente, uma indignação profunda que não se pode calar. As indagações deste trabalho partirão do ponto de vista dos efeitos causados por *Finnegans Wake* sobre o leitor. Talvez o mais intenso desses efeitos seja uma impressão de ilegitimidade que o leitor tem na primeira vez que entra em contato com o livro. A propósito, Seamus Deane abre sua introdução à obra com as seguintes palavras:

*A primeira coisa a dizer sobre Finnegans Wake é que a obra é, num sentido importante, ilegível. A fim de dedicar a esse livro a atenção que ele tão impertinente e infinitamente exige, o leitor deve abdicar da maioria das convenções sobre leitura e linguagem que o constituem como leitor.*⁶

Tentemos então examinar quais são as características que tornam tão difícil a leitura dessa obra. Uma das mais comentadas é a presença de termos de várias línguas, duas ou mais delas às vezes concentradas numa única palavra. Um exemplo é o termo *wielderfight*, presente no texto transcrito acima, que espelha o termo alemão “widerfechten” (“lutar de novo”), juntando *wieder* (“novamente”, “de novo”) às palavras inglesas *wield* (“brandir”, “empunhar”, “dominar”) e *fight* (“lutar”).

⁵ Os comentários a seguir foram retirados do site da Amazon, distribuidora de livros pela Internet, num espaço reservado para que qualquer leitor possa dar sua opinião sobre livros que tenha lido.

⁶ Seamus Deane, “Introdução”, in: James Joyce, *Finnegans Wake*. Penguin Books, 1992, p. vii.

Entre os estudiosos, acreditou-se, durante certa época, que no livro conviviam mais de quarenta línguas. Seamus Deane, em 1992, já aponta a existência de sessenta e cinco línguas, “que às vezes observam as convenções da gramática e sintaxe do inglês, mas com mais frequência as subvertem”.⁷ Segundo o mesmo autor, o livro é escrito em língua inglesa e também contra a língua inglesa; “converte-se no inglês e se perverte a partir do inglês”.⁸ Coloca-se então a seguinte pergunta: em que língua é escrito o livro? William York Tindall afirma que as palavras nessa obra são “basicamente inglesas”.⁹ Na verdade, Tindall está retomando uma ironia do próprio Joyce. Em *Finnegans Wake*, no capítulo 5 do livro II, há uma observação sobre o manifesto de A. L. P., com considerações fonológicas (*langhoaths, lesbiels, dentelles...*), e diz-se que o texto do manifesto é “basically English” (p. 116.26). O que nos faz pensar que a obra é escrita num inglês estranho, deformado, mas em inglês. Mas nem todos os estudiosos concordam com isso. G. Melchiori afirma que

*no esforço de reunir uma gama infinita de significados, uma multiplicidade de níveis de recepção, a língua se transforma: o livro, já se afirmou, não está escrito em inglês, mas num idioma inventado, o finneganês, que é uma soma (ou melhor, a caótica mistura) de todas ou quase todas as línguas conhecidas, inclusive os ideogramas.*¹⁰

Mas o que seria esse “idioma inventado”? Seria mesmo possível “inventar” uma língua, a partir da estrutura e do vocabulário de várias outras? Se considerarmos que a língua é um sistema vivo e em constante mutação, e não apenas um conjunto de vocábulos alinhados, essa concepção da “língua inventada” não parece plausível. Joyce pode até subverter o inglês, mas, indubitavelmente, trabalha, como diz Deane, a partir do inglês. Mesmo em casos como a frase *had passencore rearrived*, também transcrita acima, em que inglês e francês se unem, a negativa sendo feita segundo a sintaxe francesa, *pas encore*, mas com o auxílio do verbo em inglês, *had*, não será possível dizer que Joyce tenha “enxertado” a sintaxe francesa na inglesa. *Pas encore* acaba entrando como um termo único emprestado de outra língua, que vem se cruzar com outras seqüências que sugerem “ainda não” ou “também não”: *nor had topsawyer*

⁷ Seamus Deane, op. cit., p. xxviii.

⁸ Idem, p. xlvi.

⁹ William York Tindall, *A Reader's Guide to Finnegans Wake*. Londres: Thames and Hudson, 1969, p. 20

¹⁰ Citado por Paulo Vizioli, *James Joyce e sua Obra Literária*. São Paulo: EPU, 1991, p. 100.

rocks/ nor a voice from a fire bellowsed/ not yet, though venissoon after, had a kids cad buttended/ not yet [...] were sosie sesthers wroth. A presença do termo *nor*, que exige uma negativa anterior, nos leva a ler *passencore* como “ainda não”. Da mesma forma, as várias negativas anteriores nos permitem a possibilidade de ler *rot a peck [...] had Jhem and Shen brewed* como a deformação da sequência “not a ... had Jhem and Shen brewed”. Na expressão *venissoon after* ocorre o mesmo: temos a sugestão de “logo após”, não só em virtude da semelhança sonora entre “very soon” e esse estranho *venissoon*, mas também porque a sequência *not yet, though [...] after, had* deixa um lugar vazio onde não caberiam muitas outras possibilidades além de “very soon”. Poderíamos ter outras expressões de tempo, como “some time”, “some days”, etc. E “very soon” está presente em *venissoon*, independentemente de outras associações possibilitadas pela deformação das palavras. Continuando com a frase, temos a exigência de um termo que ocupe o lugar do sujeito (que vem a ser, no caso, *kids cad*) e também um verbo principal que complete o auxiliar *had* (nesse contexto, garantido pela terminação -ed em *buttended*).

Conseqüentemente, no trecho que vai de *Sir Tristram* até *aquaface*, mesmo que não entendamos muito o que está escrito, uma estrutura sintática, que é a do inglês, nos permite ter uma idéia geral. Essas linhas enumeram muitas coisas que ainda não tinham acontecido quando se deu a queda, introduzida no parágrafo seguinte.

Seria uma temeridade afirmar que *Finnegans Wake*, como um todo, tem essas mesmas características, ou seja, uma certa previsibilidade, uma estrutura sintática que sustenta e possibilita jogos de palavras, palavras que aparecem deformadas, combinadas com outras, não necessariamente vindas do corpo de uma mesma língua. De qualquer forma, adotaremos a opinião de que as leis sintáticas dessa escrita são “basicamente inglesas”.

Ainda sobre a convivência de várias línguas no interior da obra: não deve causar espanto o fato de que, ao longo do tempo, os estudiosos atestem a presença de um número cada vez maior de línguas em *Finnegans Wake*. No exemplo citado anteriormente, da palavra *wielderfight*, poderíamos ter apenas *wieder* (“de novo”, em alemão) e *fight* (“lutar”, em inglês). Mas o acréscimo de um *I* traz outras associações, pela possibilidade de lermos também aí um *wield* inglês. Mas, se todas as línguas, ou um grande número delas, entrarem em jogo, que outras associações poderá trazer essa mesma palavra? O jogo não tem fim, se a regra básica permitir que virtualmente qualquer língua possa ser escutada nessa leitura.

Em *Finnegans Wake* é preciso, mais do que em qualquer outro texto, tentar aplacar essa necessidade que todo leitor tem de “entender” o que está lendo. Mas, até que ponto isso é suportável? Se o leitor quiser entender esse texto de uma forma linear, fatalmente naufragará. Como observa Robert MacAlmon, no capítulo sobre Anna Livia Plurabelle, que é escrito para sugerir o fluxo do rio, não é importante o fato de Joyce ter se esforçado para buscar os nomes de muitos rios da terra, do céu e do inferno. O que importa é um efeito prazenteiro que não necessariamente depende do significado. MacAlmon prossegue:

A não ser que a satisfação que ele mesmo [Joyce] obtém seja importante a ponto de transmitir uma satisfação ao leitor, não parece significativo o fato de ele ter buscado a palavra paz em 29 línguas diversas, para que pudesse chamar de paz, de 29 maneiras diferentes, um personagem feminino composto. O mesmo ocorre com a palavra crepúsculo, para a qual, depois de muita pesquisa, ele descobriu que em birmanês só existe o termo Nyi-ako-mah-thi-ta-thi que, literalmente, quer dizer “o momento em que o irmão mais novo encontra o irmão mais velho, não o reconhece, mas o reconhece”. O que importa são as sensações evocadas, as sensibilidade que se tornam suscetíveis à resposta, pela sua escrita, e que necessariamente variam com cada leitor em sua individualidade.¹¹

Se a pesquisa intensiva realizada por Joyce em muitas línguas é ou não importante para o leitor é uma questão discutível. Nada impede que um leitor ou estudioso se interesse justamente por esse tipo de curiosidade, encontrando aí um ponto de captura, entre os muitos oferecidos pela obra. O fato é que, se eu não souber birmanês, não vou reconhecer no texto palavras que pertençam a essa língua. Da mesma forma, nada me impede de encontrar nele um fragmento de um vocábulo tupi, por exemplo. E isso acontece porque o tratamento que Joyce dá às palavras nos permite, pelo menos em determinados pontos, uma liberdade quase total. E pode-se dizer que é essa liberdade, permitida pela condensação de vários vocábulos em um, pela deformação de palavras que conhecemos, que torna o texto tão ilegível.

Joyce cria, a todo momento, pontos de indecidibilidade, e nosso desejo de fechar a

¹¹ Robert MacAlmon, op. cit. p. 107.

questão, de definir uma interpretação, de enclausurar num universo limitado as possibilidades associativas de uma passagem, fica em suspenso. A frase *And he war*, celebrizada pelo artigo de Derrida, “Duas Palavras por Joyce”, é um bom exemplo disso. No momento em que Yaweh interrompe a construção da Torre de Babel e condena a humanidade à multiplicidade das línguas, Joyce escreve *And he war*. Derrida aponta aí o entrecruzamento de pelo menos duas línguas, o inglês e o alemão:

*War é um substantivo inglês, um verbo alemão, assemelha-se a um adjetivo nesta última língua (wahr) e o que há de verdadeiro nesta multiplicidade ocasiona o retorno, desde os atributos -- o verbo também é um atributo: o que ele é? aquele que foi -- em direção ao sujeito que se encontra, ele, he, dividido desde a origem.*¹²

Se o livro fosse escrito “estritamente” em inglês, a frase *And he war* seria inaceitável. Mas, como o jogo permite a invasão de outras línguas, podemos ler o **war** alemão como um **was** inglês, somado à idéia de guerra (perfeitamente cabível no contexto, já que Jahweh declara uma guerra aos homens) trazida pelo **war** em inglês. Então, o que foi mesmo que Joyce disse? Muitas coisas ao mesmo tempo. É como se tivéssemos várias mensagens se cruzando simultaneamente. Tudo ao mesmo tempo agora. Deus foi, fez-se presente, declarou uma guerra, e instituiu a verdade da multiplicidade das línguas. Tudo condensado em duas palavras. Esse efeito de condensação pode ser encontrado ao longo de todo o livro. São várias linearidades que se cruzam, várias vozes soando ao mesmo tempo, num concerto que, muitas vezes, deixa o leitor desconcertado.

Outra dificuldade apresentada pelo texto são as inúmeras alusões, quase sempre veladas, a uma gama enorme de universos, que incluem a Bíblia, toda a história da humanidade, a história da literatura e seus bastidores, a história da Irlanda, de Dublin e a própria história do autor. Mitos de várias culturas também se fazem presentes, entrelaçando-se à educação dos jesuítas, às relações familiares, a temas locais e universais, que podem ser invocados num mesmo momento e em várias línguas.

¹² Jacques Derrida, “Duas Palavras por Joyce” (trad. Regina Crisse de Agostinho), in: *riverrun - Ensaios sobre James Joyce* (org. Arthur Nestrovski). Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 32.

Para se ter uma idéia: segundo os estudiosos, no trecho de *Finnegans Wake* transcrito acima, em *sosie sesthers wroth*, temos uma alusão a três personagens bíblicas, Susana, Ester e Rute,¹³ envolvidas pelas paixões de homens mais velhos, um tema recorrente em *Finnegans Wake*, aludido também em *vanessy* [Vanessa que, juntamente com Stella, mantinha uma espécie de triângulo amoroso com Jonathan Swift, cujo nome de batismo aparece na forma anagramática *Nathanjoe*, termo que é precedido por *twone*, dois em um, que, por sua vez, alude ao mesmo triângulo: *Not yet, though all's fair in vanessy, were sosie sesthers wroth with twone Nathanjoe*].¹⁴ Para um leitor que desconheça esses nomes e as tramas em que foram envolvidos, o efeito será de grande estranhamento. Mas apesar de as palavras se apresentarem adulteradas, condensadas, de forma anagramática, algum reconhecimento por parte do leitor se faz necessário. Onde esse reconhecimento falta, nada se aclara.

Pode ser que a obra imponha mais dificuldades para um leitor estrangeiro, mas isso não anula o fato de ela ser também muito difícil para o leitor que tem o inglês como sua língua materna. É o que atesta a profusão de obras sobre *Finnegans Wake*, que tentam tornar o livro mais palatável para o leitor comum. Harriet Weaver, que concedeu apoio financeiro a Joyce desde 1917 até sua morte, sugeriu que, quando da publicação do livro, fosse também lançada

¹³ As três histórias, do Antigo Testamento, resumem-se assim: Susana era uma jovem belíssima que despertou a paixão de dois velhos. Estes tentaram assediá-la escondendo-se num jardim reservado no qual a moça se banhava. *Profecia de Daniel*, cap. 13. (Em *Finnegans Wake* é um homem de mais idade — H.C.E. — que espia duas moças num jardim quando estas estão urinando). Ester é uma donzela muito bonita que, dentre várias, é escolhida pelo rei Assuero (ou Ataxerxes) como esposa, ocupando o lugar da antiga rainha, Vasti, pois esta havia desobedecido às ordens do rei. O pai adotivo de Ester, Mardoqueu, tem um sonho profético em que uma pequena fonte cresce até se tornar um rio, transforma-se em luz e em sol, e derrama águas “em grandíssima abundância”. Ester salva o povo judeu da crueldade dos persas. *Livro de Ester*. (Em *Finnegans Wake*, Anna Livia Plurabelle, A. L. P., é associada às águas do Liffey, rio que atravessa Dublin. A. L. P. promove a redenção de seu marido, H. C. E., que é acusado de atos indecentes e ilícitos). Rute, jovem viúva, casa-se com Booz, homem idoso e rico, e concebe um filho seu, Obed, continuando a linhagem da família que estava ameaçada. Booz é parente do falecido marido de Rute. Por direito, os parentes mais próximos de um falecido poderiam apossar-se de seus bens e de suas mulheres. O fato de Booz, em idade avançada, poder gerar um filho, é considerado uma dádiva de Deus. *Livro de Rute*.

¹⁴ Essas interpretações, entre outras, encontram-se em vários autores, entre eles Anthony Burgess, *A Shorter Finnegans Wake*. 2a. ed. Londres: Faber & Faber, 1966; e Augusto e Haroldo de Campos *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva 1971. Paulo Vizioli oferece uma explicação mais detalhada. Jonathan Swift, deão de S. Patrício, tem vínculos afetivos com duas jovens, Esther Johnson e Esther Vanhomrigh, mais conhecidas como Stella e Vanessa, “que despertaram em Swift uma afeição de contornos algo inesperados num homem de sua idade e vocação. Sua correspondência com elas está contida em *Journal to Stella*, escrito em linguagem simples e carinhosa, que Joyce freqüentemente parodia em *Finnegans Wake*, com termos inconseqüentes como *Pepette*, *Pipetta*, *ppt* e outros. Embora duas pessoas, representam elas uma só tentação, que é a que Isabel exerce sobre H. C. E.”. (Cf. *James Joyce e sua Obra Literária*, São Paulo: E. P. U., 1991). Isabel é a filha de H. C. E.

uma edição anotada, que fornecesse as chaves dos enigmas para o “leitor comum”.¹⁵ A história nos mostrou que não era Joyce quem haveria de fornecer essas chaves. Quem o fez, ou pelo menos tentou fazê-lo, foram os estudiosos que, analisando a obra detalhadamente, decompondo-a, desmembrando-a, vão nos dando possíveis caminhos de interpretação. É claro que partiram de algumas pistas iniciais dadas pelo autor a amigos e pessoas que acompanhavam de perto seu trabalho. Mas quem as multiplicou foram os estudiosos. E continuam a fazê-lo. Essa parece ter sido a pretensão de Joyce, que declarou que manteria os professores ocupados por séculos, discutindo sobre o que ele teria querido dizer. Essa seria a única forma de assegurar a sua imortalidade.¹⁶

Essa via indireta de abordagem, a partir dos textos dos estudiosos, coloca no entanto uma questão. O que esses estudiosos fazem é uma espécie de tradução de *Finnegans Wake*.¹⁷ Eles vão indicando as chaves dos enigmas que se enfileiram ao longo do livro. E, a partir dessas chaves, construindo um enredo, caracterizando os personagens. Vão dando, por assim dizer, um corpo, uma consistência a esse texto ilegível. Vão abrindo caminhos para que se leia o ilegível. Mas não estaria Joyce, com essa obra, propondo uma outra concepção de leitura, que não passe pelo “entendimento”, pela apreensão de um enredo, ou pelo menos que dê uma importância secundária a esses processos? E se os estudiosos fazem essa espécie de tradução, não estariam eles traindo (oh, irremediável sina!) a proposta do autor que os inspira? Traição ou não, essas chaves se fazem necessárias, pelo menos inicialmente. Como afirma Vizioli:

*A verdade é que ninguém consegue apreender muito do romance sem o amparo das sinopses e exegeses elaboradas pelos críticos e pesquisadores. Mas, por outro lado, também é verdade que poucos serão capazes de apreciar, no melhor sentido da fruição estética, o derradeiro trabalho de Joyce, se ficarem atentos demais a toda a densa floresta de sinais e placas que foi plantada para a sua orientação.*¹⁸

¹⁵ Cf. Richard Ellmann, *James Joyce* (trad. Lya Luft). São Paulo: Globo, 1989, p. 721.

¹⁶ Richard Ellmann, op. cit., p. 642.

¹⁷ Posteriormente neste trabalho, a tradução será abordada como uma operação regida pelo sentido. Os estudiosos estariam, portanto, dando sentido ao ilegível.

¹⁸ Paulo Vizioli, op. cit. p. 121.

Roland MacHugh indica que a maioria dos trabalhos sobre *Finnegans Wake*, que seguem, de uma maneira ou de outra, *A Skeleton Key to Finnegans Wake*, de Campbell e Robinson, lançado pela primeira vez em 1944, produzem uma narrativa legível e coerente a partir de fragmentos do texto. Mas, infelizmente, afirma MacHugh, o texto de *Finnegans Wake*, quando tratado dessa maneira, deixa de possuir uma atração ou um interesse real. Nas palavras do autor, a substituição do texto de *Finnegans Wake* por uma “tradução” em forma de narrativa contínua tem o efeito de desviar o leitor de um confronto direto.¹⁹

Cria-se, portanto, um impasse. Se, por um lado, é praticamente impossível dispensar o auxílio do trabalho dos pesquisadores numa primeira abordagem, por outro lado esse auxílio pode se transformar num estorvo à fruição estética da obra. É como se, de início, necessitássemos desse auxílio, até sermos, de alguma forma, capturados pelo movimento da obra, por esse torvelinho de trocadilhos, por esse rio de letras.

Insisto em expressões como “de início” e “numa primeira abordagem” porque, após várias tentativas, o livro já não assusta tanto. É como se estivéssemos aprendendo a ler de novo, e cada tentativa é menos frustrante, ficando o leitor cada vez mais enredado nessas letras que, a princípio não revelam claramente um enredo. Como não se desaprende a ler, não há retorno nessa aventura. Apesar de aparentemente não haver um fim determinado desse aprendizado, existe algum tipo de evolução. Trata-se, no caso, de conhecer algumas regras do jogo. E uma delas é retornar, retornar sempre. Recorrer, *riverrun*. E dar ouvidos à recorrência. O livro exige que se retorne a ele, retorno que será recompensado por novas descobertas e novos desafios. É muito comum, nessa experiência, ler uma passagem já lida como se fosse a primeira vez. Outra regra exige (e não, como poderíamos pensar, apenas permite) que se esteja atento a uma outra escuta, que o leitor não se deixe enclausurar no desejo de unidade, de univocidade. É necessário se entregar aos jogos simbólicos, aos jogos de letras que o texto impõe. Submeter-se ao texto, sem tentar domesticá-lo.

Ultrapassado um primeiro obstáculo de opacidade quase total, e estando o leitor disposto a continuar na sua empreitada e munido de coragem suficiente para isso, ele logo perceberá que o livro realmente impõe uma outra forma de leitura, que não seja centrada num enredo, na continuidade de uma história. A graça do livro não está numa sequência de fatos. Os

¹⁹ Roland McHugh, prefácio a *Annotations to Finnegans Wake*. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press, 1991, p. v.

fatos, aliás, se repetem, transformados ou camuflados que sejam; a recorrência é uma das características mais marcantes desse *commodius vicus of recirculation*. A graça está, então, no modo como se dá essa recorrência, sempre de uma forma nova, *bland old*.

Mas, voltando às indignadas queixas de leitores comuns contemporâneos, transcritas anteriormente: será mesmo que um macaco e uma máquina de escrever poderiam ter feito coisa melhor? Será que qualquer um poderia ter escrito essa obra? Seria a originalidade imputada ao último trabalho de Joyce um mito, ou o fruto de uma cegueira coletiva?

De que seja possível tentar imitar Joyce, não há dúvidas. A própria carta de Dixon o atesta. Nos pequenos fragmentos apresentados, nota-se que Dixon se vale, duas vezes, de uma técnica que poderíamos chamar de desvio, ou deslizamento. “I opened the window and in flew Enza”. “You must not stink I am attempting to ridicul (de sac!) you”. Temos aqui uma sequência que, acrescida de uma palavra, desvia do caminho que consideraríamos natural em termos sintáticos. Poder-se-ia esperar, depois de “I opened the window and in flew”, algo como “the breeze”, por exemplo. Mas o que Dixon faz, a partir do final da sequência, é acrescentar um outro termo que perverte o caminho que estaríamos antecipando. Mesmo que Enza fosse uma entidade mítica, uma deusa dos ventos, por exemplo, a sequência não deixaria de ecoar, ao mesmo tempo, “influenza”, que quebra um efeito de sentido antecipado.

Não se pode negar, porém, que, para quem puder ouvir o eco de “influenza”, cria-se um efeito de riso. O mesmo ocorre com o segundo fragmento, em que “de sac” desvia a sequência. É um desvio inesperado, que não tem sentido, mas provoca o riso. Joyce se vale da mesma técnica quando escreve, por exemplo, *bottom sawyer*.²⁰

Outro procedimento de que se vale Dixon, que imita os procedimentos de Joyce, é fazer jogos homofônicos. Em “which is clear or is there really in your work some ass pecked which is Uncle Lear” há um jogo entre “clear” e “unclear”, trazido por “Uncle Lear”. Além, é claro, da menção a bicadas no traseiro de alguém em “ass pecked”, que ecoa “aspect”. É por meio desses jogos homofônicos, que aparecem na escrita joyceana numa profusão vertiginosa, que o autor consegue a condensação a que nos referimos antes.

²⁰ FW, 173.29-30

Portanto, é possível imitar Joyce, mas será que qualquer um poderia ter escrito *Finnegans Wake*? Jogos homofônicos, todos fazemos, até sem querer, e Freud escreveu longamente sobre isso. Mas escrever uma obra assim tão extensa, tão descolada de um enredo ou de uma sequência de fatos, tão cheia desses jogos homofônicos, tão aberta a inúmeras possibilidades associativas, será que qualquer um poderia tê-lo feito? Pelo menos até o momento, ninguém mais o fez. E, se tentou fazê-lo, o fruto de seu trabalho certamente apontará para *Finnegans Wake*. A radicalidade dessa obra é tal que, mesmo num escrito anterior, podemos identificar momentos “joyceanos”. É o que afirma Derrida, quando diz que a obra de Joyce acaba englobando toda a literatura, anterior e posterior a ela:

*Nossa admiração por Joyce não deveria ter limites, nem a dívida em relação ao acontecimento singular de sua obra. É sem dívida melhor falar aqui de acontecimento do que de obra, sujeito ou autor. [...] O acontecimento apresenta aqui uma intriga e uma envergadura tais que doravante não temos outra saída: ser em memória dele. Não apenas por ele excedidos, quer se saiba disto ou não, mas por ele obrigados, forçados a nos medir segundo esse excesso.*²¹

Derrida insiste no fato de que, desse “acontecimento” que é a obra joyceana, somos a todo momento expulsos, sendo também, paradoxalmente, tragados por ele:

*É com este sentimento, poderia dizer com este ressentimento, que devo estar lendo Joyce há muito tempo. Seria eu, por acaso, o único? Richard Ellmann citou recentemente as confissões de muitos escritores, críticos, artistas, todos admiradores ou próximos de Joyce, e que disseram qualquer coisa sobre esse mesmo mal-estar. Mas não sei se podemos dizer “eu leio Joyce”, como acabei de fazer. Naturalmente, só podemos ler Joyce, quer saibamos disto ou não. É a sua força. Mas os enunciados do tipo “eu leio Joyce”, “leiam Joyce”, “você já leu Joyce?” sempre me pareceram cômicos, irresistivelmente.*²²

²¹ Jacques Derrida, op. cit. pp 19-20, grifo do autor.

²² Jacques Derrida, op. cit. p. 21, grifo do autor.

Nos termos de Derrida, o fantasma de Joyce estará sempre pairando acima daqueles que empreenderem um gesto de leitura. Todo o questionamento deste trabalho parte desse efeito inegável que a obra de Joyce causa nos leitores. Esse fantasma, esse fantasma que ri, se assemelha à figura criada por Stephen Dedalus em *O Retrato do Artista Quando Jovem*. Ao expor a um amigo sua teoria estética, Stephen diz:

*O artista, como o Deus da criação, permanece dentro, ou atrás, ou além ou acima de sua obra, invisível, refinado a ponto de deixar de existir, indiferente, a aparar as unhas.*²³

Joyce, e especificamente *Finnegans Wake*, constituem um acontecimento na literatura. Mas também é inegável que muitos não consideram *Finnegans Wake* uma obra literária. Para alguns, o livro é de uma arte radical, extrema; para outros, trata-se de uma escrita que se assemelha à produção de um louco. De qualquer forma, é praticamente impossível ignorar Joyce no panorama da literatura ocidental. Podemos apreciar ou não sua obra, dedicar anos de nossas vidas ao estudo de seus experimentalismos ou então fechar o livro para nunca mais abri-lo. Mas parece impossível ter tentado ler *Finnegans Wake* e não recordar, de alguma forma, essa experiência.

O nome de James Joyce ocupa um lugar nos estudos literários. Esse lugar é paradoxal, singular, mas é também incontestável. E parece constituir uma posição solitária. Tudo indica que, nessa aventura de experimentação literária, Joyce não tenha tido “companheiros”. Seguidores, talvez, mas não companheiros. Por isso é tão difícil acomodar *Finnegans Wake* num conjunto de obras literárias, por mais inovadoras que elas sejam. O conjunto de *Finnegans Wake* parece ser mesmo unitário, o que aponta para a singularidade da obra. E também da subjetividade desse autor, que, nos termos de Lacan, pôde, por meio de sua obra, forjar um nome para si próprio.

Lacan dedicou todo um ano ao estudo da obra de Joyce, formulando, a partir da escrita desse autor, uma hipótese sobre a sua constituição psíquica, que será considerada mais adiante.

²³ A tradução é de Paulo Vizioli, op. cit. p. 15.

O primeiro capítulo deste trabalho vislumbrará possíveis relações entre *Finnegans Wake* e algumas formações do inconsciente.

Condensação, desvio, deslocamento, jogos homofônicos, criação e deformação de palavras, riso. Todos esses elementos nos levam ao estudo freudiano dos chistes em sua relação com o inconsciente. Na primeira seção do primeiro capítulo, será feita uma investigação sobre que relações é possível estabelecer entre os chistes e *Finnegans Wake*. Aberta essa via, o próximo passo será considerar as relações da obra com os sonhos, já que, nos próprios termos de Joyce, o livro foi concebido como um grande sonho. Sonhos e chistes têm elementos em comum, entre eles a condensação e o deslocamento. No próprio estudo sobre os chistes, Freud estabelece relações entre chistes, sonhos e a poesia.

Os jogos sonoros e a musicalidade do texto de *Finnegans Wake* favorecem a abordagem da obra também pela ótica da poesia, que será feita na terceira seção, considerando-se principalmente o modo como as produções poéticas são tratadas por Freud e Lacan, ou seja, também em suas relações com o inconsciente. A última seção, encerrando o primeiro capítulo, trará a hipótese lacaniana sobre a constituição psíquica de Joyce. Lacan se vale da topologia do nó borromeano para tecer essa hipótese, que propõe que a constituição psíquica de Joyce se diferencia da estrutura psicótica e também da estrutura neurótica, e aponta para a singularidade do sujeito Joyce.

O segundo capítulo se liga ao primeiro pela topologia do nó borromeano, ligada agora a três operações de escrita propostas por Jean Allouch, tradução, transcrição e transliteração. O capítulo gira em torno da obra *Letra a Letra*, que diferencia essas três operações e ao mesmo tempo as coloca numa relação borromeana: nenhuma delas pode existir sem as outras duas. Esse capítulo, ao abordar a obra de Allouch, também faz alguns comentários sobre autores que tenham articulado tradução e psicanálise de uma forma ou de outra. Esses comentários não são exaustivos, mas servem de contraponto à teoria de Allouch, que é a adotada por este trabalho.

Também fazendo um contraponto à proposta de Allouch, estão presentes autores como Benveniste e Georges Mounin que, não tendo um vínculo explícito com a psicanálise, podem nos trazer algumas colaborações em relação a como a Linguística trata a questão do sentido e, conseqüentemente, a tradução. Noções como as de sentido, significação e efeito de criação de sentido (segundo a proposta de Lacan) são explicitadas, para que se tenha uma idéia mais clara de como este trabalho as entende e articula.

O terceiro e último capítulo se dedica a uma análise da escrita de Joyce em *Finnegans Wake* e de traduções de alguns excertos da obra feitas para o português. Por meio dessa análise, tenta-se identificar, em termos da escrita, onde se localiza a singularidade de Joyce, apontada por Lacan a partir da topologia do nó borromeano. Se Joyce tem uma estrutura psíquica diferenciada, que o afasta da psicose e também da neurose, essa diferença deverá aparecer em sua escrita, já que é justamente essa escrita que vem em suplência de uma amarração “errada” do nó borromeano com três aros.

A análise buscará mostrar que, justamente nos pontos onde se inscreve essa singularidade, a tradução se torna impossível, pois não há de efeito de significação. A proposta de abordar uma obra como *Finnegans Wake* não impede uma discussão da tradução em termos gerais. Pela teorização de Allouch, será possível considerar a atividade de tradução não com base na clássica oposição forma/sentido, mas num triplo, constituído por sentido/forma/não-sentido.

De certa forma, a crença na possibilidade da tradução se baseia na idéia de que forma e sentido são separáveis. A perspectiva adotada aqui é de que o sentido, ou a significação, são efeitos da cadeia significante e, portanto, as duas vertentes não se separam. O terceiro elemento, o não-sentido, é a grande contribuição da psicanálise. Considerando-se a tradução necessariamente ligada à transcrição e a transliteração, podemos abordar, dentro do campo da tradução, seus próprios pontos de impossibilidade. As duas outras operações lhe dão apoio e incidem, em maior ou menor grau, na própria operação tradutória.

CAPÍTULO I

***FINNEGANS WAKE* E SUAS RELAÇÕES COM O INCONSCIENTE**

I.1 - *Finnegans Wake* e o chiste: o riso do outro lado

Em seu estudo sobre os chistes, Freud analisa algumas técnicas que o caracterizam. Em determinado ponto do livro, ele enumera três grupos básicos de técnicas, a saber: condensação, múltipla acepção do mesmo material e duplo sentido. A condensação se dá no cruzamento de dois elementos: “famillionário”, “alcooholidays” (condensação com formação substitutiva). A condensação também pode se dar com uma leve modificação, como no chiste em que alguém teria dito, sobre um jovem, que ele tinha um grande futuro *atrás* de si. Durante determinada época, tal jovem parecera ter um futuro promissor na política. Mas as coisas tinham mudado, seu partido agora não tinha mais possibilidade de chegar ao poder. Então, de forma condensada, a mensagem que se passa é que o jovem tivera um futuro promissor à sua frente, mas que agora essa possibilidade estava descartada.¹

A acepção múltipla do mesmo material se dá, segundo Freud, num chiste que se forma assim: num salão de Paris, apresentava-se à sociedade um jovem, de quem se dizia ser parente de Jean-Jacques Rousseau, já que tinha o mesmo sobrenome. O rapaz era ruivo. Mas seu comportamento foi tão torpe que a dona da casa disse ao cavalheiro que lhe havia apresentado o jovem Rousseau: “O senhor me apresentou um rapaz que é ruivo (*roux*) e tolo (*sot*), mas não um Rousseau.”²

O duplo sentido é o jogo de palavras, sendo também, segundo Freud, o caso ideal da acepção múltipla, já que, nessa formação, as palavras não são alteradas. Um médico vem visitar uma senhora doente e diz ao seu marido: “Não estou gostando nada de sua mulher”. Ao que o marido responde: “Eu também, há tempos, não gosto dela”.³ Dois judeus se encontram à frente de uma casa de banhos. “Tomou um banho?”, pergunta o primeiro. Ao que o segundo responde: “Por quê? Está faltando algum?”⁴

Em seguida, Freud considera uma nova técnica do chiste: a do deslocamento. Afirma que, de certa forma, o deslocamento está presente já no duplo sentido, mas que é possível

¹ Sigmund Freud *El chiste y su relación con lo inconciente*. Obras Completas, vol. VII, Amorrortu, 1905, p. 27.

² Sigmund Freud, op. cit., p. 30.

³ Idem, p. 37.

⁴ Idem, p. 52.

(embora não muito fácil) encontrar exemplos inteiramente puros de chiste por deslocamento. Um comerciante de cavalos recomenda um animal a seu cliente: “Se o senhor pegar este cavalo às quatro da manhã, às seis e meia estará em Pressburg”. Ao que o cliente responde: “E o que eu vou fazer em Pressburg às seis e meia da manhã?”⁵ O deslocamento seria uma espécie de desvio, um enunciado sendo retomado de forma inesperada, que altera o seu sentido.⁶

Todas essas técnicas, que Freud muitas vezes não consegue, malgrado seu esforço, separar em conjuntos estanques, são observáveis na escrita de *Finnegans Wake*. Exemplos de condensação já foram indicados anteriormente, em *wielderfight* e *riverrun*. O jogo de palavras, o deslocamento, ocorre na seguinte frase: *the wrong shoulder higher than the right* (FW, 169, 26-27). Só que, nesse caso, o desvio se dá antes de termos uma idéia de qual seria o “caminho do pensamento” esperado. Na descrição física de um personagem, poderia ocorrer a frase “the left shoulder higher than the right”. Só perceberemos o jogo entre “left” e “wrong” quando aparecer a palavra “right”, que se opõe às duas outras em contextos diferentes. Outro exemplo: “thereby eliminating from all classes and masses with directly derivative decasualisation: *sigarius* (sic!) *vindicat urbes terrorum* (sicker!) (FW, 76, 7-9). Aqui, é feito um jogo homofônico entre a partícula latina *sic* e o termo *sick* (“doente”, em inglês). A presença do *sicker* acaba gerando novas associações para *sic*. Quem escreve, além de indicar erro, indica também uma doença que se agrava. A sequência toda é difícil de entender, dada a presença das tais palavras estranhas, dos termos estrangeiros. Mas é possível rir do contraponto entre *sic* e *sicker*.

Partiremos dessas duas técnicas fundamentais, condensação e deslocamento, para abordar os chistes em sua relação com *Finnegans Wake*. Em termos gerais, pode-se dizer que o chiste ocorre num enunciado como um corte, uma quebra, uma ruptura inesperada que provoca o riso. Conseqüentemente, é preciso haver um tecido de língua no qual irrompa o chiste. E esse tecido é geralmente ordenado, segue as leis da língua em questão. Leis sintáticas, semânticas, de coerência. No caso de *Finnegans Wake*, não se pode dizer que essas leis sejam seguidas. Pelo contrário, elas estão todo o tempo sendo rompidas, quebradas, desrespeitadas.

Por outro lado, é inegável que, em *Finnegans Wake*, irrompam chistes. É justamente nesses momentos que a leitura nos permite rir. Mas, se Joyce escreve a partir do inglês, também

⁵ Sigmund Freud, op. cit. p. 53.

⁶ Idem, p. 53n.

não se pode dizer que ele escreva “estritamente em inglês”. A partir de quê, então, irrompe o chiste? Que tecido de língua será esse, que se apresenta tão desconexo e fragmentado? *Finnegans Wake* nos proporciona a experiência de reconhecer um inglês desconhecido, inusitado, insólito. Nunca o inglês foi tão estrangeiro. Talvez um reconhecimento parecido se dê no instante do chiste. O chiste impõe à língua uma novidade, que vai de encontro às normas para ela estabelecidas. Mas essa novidade se apresenta contra um tecido de linguagem que é consensualmente reconhecido pelos seus falantes. É justamente por isso que o chiste ilumina, num instante fugaz.

É interessante observar, neste ponto, que o chiste não rompe exatamente com leis sintáticas, mas sim reagrupa palavras ou fragmentos de palavras de uma forma inusitada, mas que, ao mesmo tempo, não deixa de obedecer às leis que constituem a língua. Por exemplo, quando Guimarães Rosa cria o termo “igrejar”, está apresentando uma novidade, mas é possível reconhecer, nessa novidade, procedimentos sintáticos inteiramente válidos na língua portuguesa. Para criar um verbo, acrescenta-se a um substantivo a terminação **-ar**. Em termos das normas da língua, tal verbo não existe, ou não existia. O mesmo se dá com palavras que são consideradas inadequadas de acordo com a norma culta da língua, como **imexível**, por exemplo.

Justamente por isso, o chiste, em *Finnegans Wake*, irrompe às avessas. Numa sequência ininteligível, de repente podemos rir, ouvindo algo insólito que, de alguma forma e paradoxalmente, podemos reconhecer. Ou será que os trechos ininteligíveis são todos chistes em potencial, que não se formaram porque não pudemos reconhecer uma presença estrangeira irrompendo no conhecido?

O interesse de Freud pelos chistes baseia-se fundamentalmente na questão da intersubjetividade. O mero uso dessas técnicas, condensação e deslocamento, não garante que um chiste se realize. É necessário um acontecimento intersubjetivo, que se passa entre quem fala, quem escuta e a língua. Um chiste se faz porque permite aos sujeitos um certo prazer. O riso se dá, nos termos de Freud, por uma economia de gasto psíquico.

Os prazeres que um sujeito pode obter com a língua são muitos, não estando necessariamente presos à realização de um chiste. Em determinado ponto de seu estudo, Freud descreve uma espécie de caminho subjetivo. A criança, por exemplo, brinca com as palavras, com sons semelhantes, fazendo jogos homofônicos que lhe proporcionam prazer pela repetição

do semelhante, sem compromisso com o sentido. É o que Freud chama de “prazer do disparate”⁷. Seguindo uma sugestão de Groos, Freud afirma que na época em que a criança está aprendendo a manejar o léxico de sua língua materna, obtém prazer em experimentar jogando com esse material, “combinando as palavras, sem atentar para a condição do sentido, a fim de alcançar com elas o efeito prazenteiro do ritmo e da rima”.⁸ Portanto, nos diz Freud, antes de todo chiste existe algo que podemos designar por jogo ou gracejo.⁹

À medida que o sujeito vai crescendo, o fortalecimento de um fator que Freud chama de “crítica ou racionalidade” põe um fim a esses jogos. O jogo passa a ser desprezado por carecer de sentido, ou por ser um contra-senso direto. O sujeito se vê então levado a procurar outros meios de aceder a essa fonte primária de prazer. Trata-se de “abrir caminho ao ganho de prazer do jogo, mas cuidando, ao mesmo tempo, de calar o veto da crítica, que impede que sobrevenha o sentimento prazeroso”.¹⁰

É nesse segundo estágio que passam a ser feitos os jogos ou gracejos. Sua condição é que a reunião de palavras sem sentido ou o contra-senso na seqüência aponte para um sentido. Segundo Freud, todos os recursos técnicos do chiste já se encontram no gracejo, e apenas o uso lingüístico não permite diferenciar um gracejo de um chiste. Mas, em termos subjetivos, o chiste é mais exigente. Para o gracejo, basta que a frase que joga com as palavras tenha algum sentido, mas esse sentido não precisa ser nem interessante nem valioso. O gracejo permite, num primeiro plano, a satisfação de se haver possibilitado o que a crítica proíbe. Então, temos uma espécie de deslocamento, um deslizamento que, no entanto, tem algum sentido. Como exemplo de mero gracejo, Freud nos apresenta o caso de um professor de física que, ao receber um novo aluno de sobrenome *Kriegk* (que permite uma associação sonora com *Krieg*, “guerra” em alemão), lhe pergunta sua idade. O aluno responde que tem trinta anos, e o professor exclama: “Tenho a honra de contemplar a Guerra (*Kriegk/Krieg*) dos Trinta Anos.”¹¹ O professor pôde então, de alguma maneira, ter mais uma vez acesso àquele antigo prazer de jogar com palavras semelhantes, mas o que ele disse não deixa de ter algum sentido, por deslocado que seja.

⁷ Sigmund Freud, op. cit., p. 120.

⁸ Idem, p. 120.

⁹ Idem, p. 123.

¹⁰ Idem, p. 124.

¹¹ Idem, ibidem.

Já no chiste, existe o que Freud chama de “tendência”. Depois de aventar a hipótese de que os chistes possam ser tendenciosos ou inocentes, Freud acaba chegando à conclusão de que, na verdade, nenhum chiste está isento de tendência. As grandes tendências e pulsões da vida anímica o tomam “a seu serviço a para seus fins”.¹² As tendências podem ser desnudadoras, hostis, cínicas ou céticas. O chiste libera prazer por meio da eliminação das inibições. Entre as várias inibições, a mais importante é o recalque, que se distingue pela operação de excluir do devir-consciente tanto as moções que sucumbem a ele, recalque, quanto seus retornos. O chiste seria uma forma de burlar uma censura, seja ela externa ou interna.

Segundo Freud, uma pessoa inculta, que dê plena vazão ao seu prazer de insultar, agredir ou expressar seus desejos sexuais, não rirá de um chiste como este: Um nobre alemão visitava uma de suas províncias quando notou na multidão um homem extraordinariamente parecido com sua própria pessoa. Chamou-o e lhe perguntou: “Sua mãe esteve alguma vez a serviço do Palácio?”. “Não, Alteza, mas meu pai esteve”, foi a resposta.¹³ Freud aponta que a pessoa a quem se endereçava a pergunta sem dúvida gostaria de agredir fisicamente aquele que, por meio de uma alusão, ousava injuriar a memória de sua mãe; mas como esse desavergonhado era um nobre, agredi-lo poderia significar pagar com a própria vida. O insulto deveria então ser engolido em silêncio. Surge então o chiste como uma maneira de vingar o insulto. Nesse caso, o chiste vem como uma revolta contra a autoridade. Freud ainda observa que, sendo a resposta chistosa, tendemos a esquecer que a pergunta também se constitui num chiste por alusão.¹⁴ O chiste aí viria como a satisfação de uma tendência que, de outra forma, não seria possível. Nesse caso, o chiste contorna um obstáculo à satisfação que é externo (a autoridade). Quando os obstáculos são internos, a contribuição para o prazer é incomparavelmente mais alta.¹⁵

A convicção de que o riso é desencadeado por uma economia de gasto psíquico permeia todo o estudo de Freud, ligando-se à brevidade do chiste,¹⁶ a seu efeito prazeroso,¹⁷ a sua atualidade e caráter efêmero,¹⁸ ao alheamento de nossa atenção consciente,¹⁹ ao riso como

¹² Sigmund Freud, op. cit., p. 127.

¹³ Idem, p. 66.

¹⁴ Idem, p. 98-99.

¹⁵ Idem, p. 113-114.

¹⁶ Idem, pp. 42-44.

¹⁷ Idem, pp. 114-116.

¹⁸ Freud, op. cit. p. 119.

nem sempre sendo indício de prazer,²⁰ e a muitos outros elementos. No caso dos chistes, a economia de gasto psíquico pode se afigurar da seguinte forma: uma pessoa que se sente inibida diante de um dito indecente ou agressivo, por exemplo, investe uma certa quantidade de energia psíquica para refrear essas tendências. Quando a pessoa escuta um chiste, cria-se automática ou compulsivamente uma disposição para a inibição. Freud compara essa disposição inibidora a uma mobilização no exército. Essa disposição é reconhecida como supérflua ou tardia, e a energia é descarregada pelo riso.²¹ É por não precisar despendar essa energia requerida na formação da disposição inibidora que a pessoa pode liberá-la pelo riso. Conclui-se então, em virtude da necessidade do recalque, de uma censura, que um ser humano que ainda não esteja totalmente constituído como sujeito, totalmente assujeitado pela linguagem, nos termos de Lacan, não poderá rir de um chiste. É o que se observa com as crianças, que não “entendem” os chistes.

Para que se forme um chiste, a atenção precisa ser desviada. O pensamento racional precisa, por alguns instantes, distrair-se. O chiste se utiliza de vários recursos com esse objetivo. Um deles é a brevidade, a fim de que se ofereçam poucas brechas à atenção, que deve estar concentrada no próprio chiste. Outro recurso é a fácil inteligibilidade, pois logo que fosse exigido que o ouvinte refletisse e fizesse uma escolha entre vários caminhos de pensamento, essa exigência certamente colocaria em risco o efeito chistoso, não só pelo inevitável gasto cogitativo, mas também pelo despertar da atenção.²² Penso, logo não rio. O chiste se vale também do artifício de distrair a atenção racional oferecendo em sua expressão algo que cativa, de sorte que possa consumir-se sem perturbações a liberação do investimento inibidor e sua descarga. Muito poderosas nesse sentido são as fachadas silogísticas. Os chistes de fachada lógica desviam nossa atenção, atribuindo-lhe uma tarefa. Antes de podermos detectar qual é o defeito de uma réplica, já estamos rindo. Nossa atenção foi tomada de surpresa, já se consumou

¹⁹ Idem, p. 146.

²⁰ Idem, p. 141.

²¹ Idem, p. 144.

²² Idem, p. 145.

a descarga do investimento inibidor.²³ A comicidade tem o mesmo efeito de “prazer prévio subornado”.²⁴

Isso nos leva a pensar que existe um tempo do chiste. Um chiste ocorre num breve instante, e Freud não deixa de apontar que a brevidade é uma de suas propriedades essenciais, reconhecida por todos os autores por ele consultados.²⁵ Não é possível desviar a atenção de quem escuta por muito tempo. Em contrapartida, em *Finnegans Wake* é preciso fazer um esforço para ficar desatento, para deixar-se invadir pelos jogos homofônicos, para poder escutá-los sem cobrar do texto uma sequência lógica de pensamentos. Quem busca uma lógica no texto é expulso dele. Sobrevém o sono, ou, no mínimo, o sentimento de derrota.

Roland McHugh concorda com essa idéia, de que a leitura de *Finnegans Wake* não pode buscar um entendimento no sentido da lógica racional. O autor faz uma comparação da leitura dessa obra com a de um estudo matemático ou filosófico, dizendo que, nestes últimos, não se pode avançar um passo sem ter resolvido o passo anterior. A demonstração de um teorema, por exemplo, exige que cada passo seja perfeitamente entendido, pois o próximo passo dependerá do resultado do anterior. Segundo Hugh, nesse tipo de leitura, não se pode “confiar” no texto, sob o risco de cair numa armadilha um pouco adiante. O leitor, nesse caso, desenvolve um tipo de preocupação a respeito da justificativa de qualquer ponto que represente um obstáculo. Se não conseguir transpô-lo, o leitor questionará a utilidade do procedimento.²⁶

Com *Finnegans Wake*, afirma McHugh, essa é precisamente a técnica errada de abordagem. O conselho que o autor nos dá para a leitura de *Finnegans Wake* é que tentemos nos afastar dos relatos digressivos (os trabalhos de exegese dos pesquisadores e estudiosos) até que tenhamos desenvolvido alguma confiança em nossas próprias interpretações.²⁷ É preciso, segundo essa idéia, entregar-se ao texto, deixar-se invadir por ele, numa espécie de acordo em

²³ Freud, op. cit. p. 145

²⁴ Idem, ibidem. Nota-se aí uma diferenciação feita por Freud entre o chiste e o cômico. O chiste é definido como inconsciente, e o cômico como pré-consciente. Nas palavras de Freud, “o chiste é, por assim dizer, a contribuição para a comicidade do âmbito do inconsciente”. (Op. cit. p. 197).

²⁵ Idem, p. 15. Especificamente, Freud cita o poeta Jean Paul [Richter], segundo o qual “a brevidade é o corpo e a alma do chiste, o próprio chiste”. Freud também aponta que Jean Paul está aqui parafraseando uma frase de *Hamlet*, em que Polônio diz: “Therefore, since brevity is the soul of wit, and tediousness the limbs and outward flourishes, I will be brief”. [Ato II, cena ii]. Lipps segue a mesma linha, afirmando que “o chiste diz o que diz nem sempre com poucas palavras, mas sempre com um número exíguo delas, ou seja, em palavras que não bastariam segundo uma lógica rigorosa ou os modos comum de pensar e falar, (idem).

²⁶ Roland McHugh, *Annotations to Finnegans Wake*, p. v.

²⁷ Roland McHugh, op. cit. p. v.

que não sabemos o que iremos ganhar. Essa postura nos é imposta. É pegar ou largar.

E não há como trapacear nesse acordo. A busca pelas exegeses só nos afastará, como diz McHugh, de um confronto direto com o livro. Provavelmente, a proliferação dessas exegeses ateste justamente o mal-estar causado pelo confronto direto. É difícil suportar o veto imposto pela racionalidade. Precisamos, desesperadamente, de uma justificativa para esses jogos significantes sem nexos lógicos. E, devemos nos lembrar, o texto de *Finnegans Wake* começou a ser justificado e explicado antes mesmo de o livro ser publicado em sua forma definitiva. Precisamos fazer laços, associações, construir algo a partir desses fios soltos, engendrar o nosso próprio tecido de leitura. *Finnegans Wake* impõe radicalmente o nosso envolvimento. Mas se para o leitor os fios forem completamente soltos, se não for possível para ele enlaçá-los, ele naufragará.

Surgem então as exegeses, que servem como um modelo. Como foi que determinado estudioso arranhou o enlaçamento dos fios? Como foi que Joyce sugeriu que os enlaçássemos? Ora, essa via indireta de abordagem raramente produzirá o riso. Justamente porque, nos termos de Freud, houve um gasto psíquico, houve um trabalho de elaboração racional, e nenhuma energia foi economizada. Talvez, contrariamente ao que pensa McHugh, as exegeses sejam um bom começo, uma espécie de bóia antes que aprendamos a nadar sozinhos. Elas podem nos dar dicas sobre as alusões, que, no texto, são muitas.

A alusão, que também é um elemento importante do chiste, é fundamental em *Finnegans Wake*. Freud afirma que é apenas quando acedemos a uma sociedade mais refinada que se cria a condição formal do chiste. Um dito indecente se torna chistoso e só é tolerado quando é chistoso. O recurso técnico aí empregado é a alusão, que faz de uma obscenidade um chiste refinado.²⁸ Uma invectiva hostil ou obscena pode ser transformada num chiste se passar entre as palavras, mas para isso é necessário que o ouvinte alcance aquilo a que se aludiu.²⁹ Portanto, o chiste perde seu efeito de fazer rir se o ouvinte for convocado a fazer um gasto de trabalho de pensamento. Nas palavras de Freud, as alusões dos chistes devem ser chamativas;

²⁸ Freud, *El chiste...* p. 95.

²⁹ Freud, *op. cit.* pp. 89; 115-118. Se for necessária muita explicação, o chiste perde muito de sua graça.

as omissões, fáceis de completar; quando se desperta o interesse do pensar consciente, fica impossibilitado, em geral, o efeito do chiste.³⁰

No Seminário das *Formações do Inconsciente*, Lacan diz, retomando Freud, que, para rir de um chiste, é preciso ser da paróquia.³¹ E acrescenta que compreender a língua de quem faz o chiste já é um grande passo para fazer parte dela. No caso de Joyce e *Finnegans Wake*, pode-se dizer que várias paróquias se entrecruzam. São inúmeros universos, já citados anteriormente, que se fundem e aparecem deformados, misturados. Se *Finnegans Wake* fosse uma espécie de “grande chiste”, a muitos leitores faltaria um mínimo de referências para que o efeito chistoso se desse. As palavras de formação estranha são muitas, e o estranhamento se estende. Se, como afirma Freud, o riso se desencadeia por uma economia de gasto psíquico e se, no caso do chiste, o riso se liga a uma distração de nossa atenção consciente, para rir dos chistes de *Finnegans Wake* seria necessário um saber muito vasto.

Intimamente ligada à alusão está a questão da atualidade do chiste. Segundo Freud, o chiste tem um certo ciclo vital, composto de um florescimento e de uma decadência que termina em seu completo esquecimento. Como exemplo, apresenta o chiste feito à mesa, quando foi servido um prato denominado *roulard* e, à pergunta sobre se o prato havia sido feito em casa, alguém respondeu que se tratava de um *home-roulard*, numa alusão ao *Home-Rule*, que designa um sistema político de governo autônomo, relacionado às lutas da Irlanda por sua independência. Freud diz que na época em que esse chiste foi feito, o termo *Home-Rule* era título recorrente das notícias políticas dos periódicos. Chistes que contêm alusões a episódios ou pessoas “atuais” de seu tempo perdem grande parte de seu efeito prazenteiro numa época posterior.³²

Em *Finnegans Wake*, além de todo um conhecimento histórico-cultural, é necessário saber várias línguas. Saber uma língua é essencial para rirmos de um chiste, e um grande passo para fazermos parte da paróquia. Pode-se constatar, portanto, que Joyce não faz concessões ao leitor. Nem quanto ao número de línguas empregadas na obra, nem quanto à infinidade de alusões, que, em muitos casos, ligam-se a elementos datados ou circunscritos à cultura de Dublin, às gírias usadas na época, a pessoas que conviveram com o autor. Também não há

³⁰ Freud, op. cit. p. 143.

³¹ Jacques Lacan, *Formations de l'inconscient*, Seminário V, inédito, lição de 13/12/1957.

³² Freud, op. cit. pp. 89; 115-118.

uma facilitação em termos da própria língua inglesa. Se, na primeira página do livro, pudemos constatar que existe uma espécie de encadeamento sintático, que nos permite situar-nos quanto ao que esperar, para depois sermos surpreendidos com uma formação estranha, isso não se dá em todo o livro. Verifique-se a seguinte passagem, por exemplo. Como já antecipo um mal-estar por parte do leitor, causado por um estranhamento, coloco algumas “placas de sinalização”. O trecho faz parte do capítulo sobre o manifesto de A. L. P., mulher de H. C. E. Esse manifesto será uma forma de redenção para o personagem masculino, que se vê, nesse momento, coberto de acusações e encarcerado numa prisão:

Here let a few artifacts fend in their own favor. The river felt she wanted salt. That was just where Brien came in. The country asked for bearspaw for dindin! And boundin aboundin it got it surly. We who live under heaven, we of the clovery kingdom, we middlesins people have often watched the sky overreaching the land. We suddenly have. Our isle is Sainge. The place. That stern chuckler Mayhappy Mayhapnot, once said to repeation in that lutran conservatory way of his that Isitachapel-Asitalukin was the one place, ult aut nult, in this madh vaal of tares (whose verdhure's yellowed therever Phaiton parks his car while its tamelised tray is the drame of Drainophilias) where the possible was the improbable and the improbable the inevitable. If the proverbial bishop of our holy and individed with this me ken or no me ken Zot is the Quiztune havvermashed had his twoe nails on the head we are in for a sequentiality of improbable possibles though possibly nobody after having grubbed a lock of cwold cworn abooove his subject probably in Harrystotalies of the vivle will go out of his way to applaud him on the omboiassed back of his remark for utterly impossible as are all these events they are probably as like those which may have taken place as any others which never took person at all are ever likely to be. Ahahn! (FW, 110.1-21).

No trecho que vai de *Here* até *place*, até é possível localizar uma sequência sintática razoável. Frases curtas encadeiam fatos. *The river felt she wanted salt. / The country asked for... / And... it got it surly. / We ... have often watched the sky overreaching the land.* Mesmo que não entendamos o que é *bearspaw for dindin* (pata de urso? para quê?), podemos saber que se trata de algo que *the country asked for*. Mesmo aqui, inicia-se um problema, com o qual

sempre nos deparamos nessa leitura: as frases intercaladas. Entre *We...* e *have often* aparecem três: *who live under heaven/ we of the clovery kingdom/ we middlesins people*. Essas frases alongam a sequência, adiando seu desfecho. Não que esse tipo de frase não apareça numa “escrita comum”, mas elas já trabalham para que nossa atenção se desvie. De onde para onde? Os inícios de parágrafos em *Finnegans Wake* tendem a ter uma “fachada” lógica, mas logo isso se perde. Há no livro frases enormes, adiando um ponto final. Digamos que o leitor, a essa altura, tenha mordido a isca da promessa de que entenderá a passagem. Para os mais ávidos por um sentido, algumas dicas:³³

- A história de Confúcio diz que, para os chineses, o mar era um símbolo do esquecimento. O mar representava um mistério, já que possuía algo, o sal, que o rio não poderia oferecer.
- Pata de urso desidratada (“dried bear’s paw”) era uma iguaria na China antiga.
- *din-din*, expressão familiar para *dinner* (“jantar”).
- “Under Heaven” (“Sob o Céu”), “Flowery Kingdom” (“Reino Florido”) e “Middle Kingdom” (“Reino Médio ou do Meio”) são nomes que os chineses dão para a China. *We who live under heaven, we of the clovery* (ecoando *flowery*, mas trazendo também *clover*, que se associa à planta que é um dos símbolos da Irlanda — o *shamrock*, símbolo da Irlanda, é um tipo de trevo — *clover*), *we middlesins people*.

Na sequência, temos uma frase longa e confusa, mas que tem uma certa estrutura, que cria uma expectativa e restringe as possibilidades de preenchimento. Esboçando um “esqueleto sintático” dessa frase, teríamos:

That _____ Mayhappy Mayhapnot, once said to _____ in that _____ way of his that _____ was the one place in this _____, (...) where the possible is the improbable and the improbable the inevitable.

Prosseguindo:

³³ A maioria das informações contidas nessas dicas vem de Roland McHugh, *Annotations to Finnegans Wake*.

- a estrutura sintática parece perfeita, os termos preenchendo o primeiro grupo nominal sendo um adjetivo (interpretação favorecida pela terminação *-ed*) e um substantivo. Na segunda lacuna, o grupo nominal traria um substantivo comum e um próprio, ligados pela preposição *of*, que estabelecería uma relação de posse, já que o segundo nome vem em letra maiúscula.

O trecho entre parênteses, pelas dificuldades que apresenta (muitas palavras estranhas que dificultam a sustentação da estrutura sintática), acaba nos desviando de um certo caminho. Alguém dizia alguma coisa e... O leitor se perde. O período se estende, adiando um fechamento. O leitor não sabe mais o que esperar. As associações vislumbradas no início proliferam em muitas direções.

Mas são possíveis associações de outra ordem. As aliteraões são muitas: ... *for din din! And a boundin aboundin.../Mayhappy Mayhapnot... / tamelised tayl drame of Drainophilias/ possible...improbable... inevitable*. Observa-se também que as repetições sonoras são mais freqüentes quando o texto se opacifica.

- Em *Drainophilias* é possível escutar *Ophelia* a heroína de *Hamlet*. Essa escuta é corroborada pela presença de uma espécie de arremedo da frase mais famosa da mesma peça, “to be or not to be, that is the question”, em *me ken or no me ken Zot is the Quiztune*, algumas linhas abaixo. O termo *Zot* pode atestar aqui a presença de várias línguas: em alemão, “obscenidade”, em albanês, “Deus” (*Zoti*), em hebraico, “isso”, em holandês, “tolo”. *Quiztune* foi o nome de um programa de rádio americano.

A seqüência *If the proverbial bishop of our holy and undivided...* nos faz esperar *Trinity*, que não vem. Nesse ponto, é fácil perceber um deslizamento, um desvio em relação ao que poderíamos esperar. Mas, para quem “for da paróquia”, é possível uma outra associação. *Holy and undivided* nos faz pensar na Santíssima Trindade, *Trinity*. Mas também é possível associar esse *Trinity*, que fica em suspenso, a *Trinity College*, onde Joyce estudou e Mahaffy (*Mayhappy*) ocupava o cargo de reitor.

Esse procedimento de “recheiar” um enunciado com palavras que chegam por associaões de vários tipos é acentuado na seqüência seguinte. Aqui, para se buscar um “esqueleto sintático”, é preciso descartar muitas frases intercaladas. Uma tentativa seria:

If the proverbial bishop[...] had [...] we are in for a sequentiality of improbable possibles, though possibly nobody [...] will go out of his way to applaud him [...] for, utterly impossible as are all these events, they are probably as like those which may have taken place as like those [...] as any others [...] are ever likely to be.

Apesar desse “enxugamento”, parece haver uma incoerência temporal. *If the proverbial bishop had* exigiria um *we would be in*. Mesmo ignorando essa incoerência, ainda devemos salientar que, nessa tentativa, foram colocados sinais de pontuação no texto, que não só “facilitam” uma determinada interpretação, mas na verdade a determinam. Mesmo com essas “facilitações”, que não deixam de ser já uma tentativa de domesticação do texto, chegamos ao trecho final que é muito confuso: *they are probably as like those which may have taken place as like those [...] as any others [...] are ever likely to be*. Numa tentativa de substituição de alguns termos, teríamos: “they have the same probability to happen as those events which may have happened or any others which never happened at all.

Essa tentativa restringe visivelmente o deslizamento sintático. A sintaxe da frase em *Finnegans Wake* é tortuosa. Quando o leitor já está pronto para esperar o final, a frase acaba se alongando. *They are probably as like those which may have taken place as any others which never took person at all [...]*. O que vem depois, *are ever likely to be*, parece estar em excesso, como se o enunciado se redobrasse sobre si mesmo, mas não para, num pleonismo, reforçar um certo sentido. Aqui, o redobramento confunde, tira o fôlego do leitor e o distrai. Nesse mesmo trecho, *took person* parece ecoar *took place*, como se houvesse uma cadeia paralela, *place and person*. A primeira ocorrência, *took place*, reaparece deformada em *took person*, que irrompe nessa cadeia como que trazendo uma outra, *place and person*.

Um pouco acima, é como se a sequência *with this me ken or no me ken Zot is the Quiztune havvermashed* atropelasse o início do período, *If the proverbial bishop of our holy and individed*. É como se, nesse ponto, *undivided*, em vez de chamar um *Trinity*, chamasse um *with* (talvez *divided with*). Mas, mesmo que assim fosse, *divided with this me* (se supusermos que *me* é um pronome do inglês) não obedece a uma sintaxe inglesa. O *this* pede um grupo nominal, e então acabamos atribuindo esse valor a toda a sequência *me ken or no me ken Zot is*

the Quiztune. Por sua posição na frase, *me* deixa de ter o valor de um pronome pessoal, transformando-se em mero fragmento de um grupo nominal no mínimo enigmático.

E o que fazer com esse *havvermashed*? A terminação *-ed* sugere um verbo. Mas, pela contigüidade com *had*, só seria possível atribuir a *havvermashed* o valor de um verbo principal se alterássemos a posição dos dois termos, obtendo então *had havvermashed*. O que, nessa escrita, não está descartado, já que, aqui, como na Irlanda, “the unexpected always happens”. Na verdade, nesse trecho estamos realmente “in for a sequentiality of improbable possibles”. O texto, em seus próprios procedimentos sintáticos, parece enunciar a grande regra dessa escrita: *Babel*.

Continuando com a possibilidade de uma inversão entre *havvermashed* e *had*, como se estivéssemos num espelho (mas só aqui — os ditames dessa legislação caducam cedo), teríamos então: *If the proverbial bishop [...] had havvermashed his twoe nails on the head*. Assim as coisas parecem mais plausíveis. De qualquer forma, improváveis. Surgem ecos: “If the proverbial bishop had ever smashed his toe nails on the head” (o que não faz muito sentido), cruzando-se com “hit the nail on the head” (uma espécie de “acertar na mosca” em inglês). É como se *nail*, (“prego”), homofônico de *nail* (“unha”) chamasse para acompanhá-lo um *toe*, que já vem condensado com *two*, *twoe nails*.

Os deslizamentos, nesse pequeno trecho, são inúmeros. Alguns parecem resistir a qualquer tipo de acomodação (inversão dos termos, pontuação, substituição por palavras mais familiares). As seqüências proliferam, deixando o leitor perdido. Parece que chegamos, em termos de linguagem, a uma espécie de “umbigo do sonho” freudiano. Há um limite para a interpretação.

Aqui, ao contrário do trecho da primeira página do livro analisado anteriormente, nem um esqueleto sintático dá sustentação aos jogos de palavras e chistes. Se, para a ocorrência do chiste, é preciso um tecido de língua que o sustente, em *Finnegans Wake* esse tecido não está tão tecido assim. É como se tivéssemos fios soltos, e nos vissemos obrigados a assumir o lugar do tecelão. Isso exige um trabalho. Joyce parece encadear pedaços soltos, cadeias significantes que se podem ligar de várias formas, e não só pela atribuição de sentidos. E o artista continua aparando as unhas. O leitor diz: “Ahahn!”.

Em “Uma Nota Sobre o Bloco Mágico”,³⁵ Freud se vale de um brinquedo para tentar explicar o funcionamento do aparelho perceptual da mente. Talvez esse mesmo dispositivo possa servir como um apoio para pensarmos como a escrita de *Finnegans Wake* funciona. No bloco mágico, uma superfície de papel transparente está aderida a uma outra superfície, esta de um papel encerado. Essas duas lâminas de papel estão fixadas na parte superior a uma superfície de resina ou madeira. Com um estilete, podemos imprimir qualquer traço sobre a folha transparente, que fica marcado nela, mas se apaga quando a levantamos pelas pontas inferiores. Quando isso acontece, a dupla folha superior fica limpa de novo, mas os traços continuam impressos na prancha de cera ou resina de forma permanente, podendo ser observados sob uma luz adequada. Freud conclui então que, assim como a folha transparente do bloco mágico, a camada que recebe as inscrições, não conserva traços permanentes, o sistema das percepções também não grava os estímulos que recebe. Ou seja, “os fundamentos da memória ocorrem em outros sistemas, contíguos.”³⁶ Os traços mnêmicos estariam, assim, impressos no sistema inconsciente, deixando o sistema perceptual livre para novas impressões.

No Seminário sobre as psicoses, Lacan atenta para o “grande paradoxo prático” que Freud trouxe com a noção de “pensamento inconsciente”. Mas afirma que, no contexto da *Interpretação dos Sonhos*, “pensamento quer dizer a coisa que se articula na linguagem”.³⁷ Em outras palavras, toda a noção de inconsciente depende da linguagem, que permeia todo o vivido humano. Discorrendo sobre um fenômeno que causou muitos problemas aos psicólogos, a impressão do já visto, ou *déjà vu*, Lacan diz que, aí, trata-se de uma homonímia, ou seja, uma impressão registrada por cadeias significantes no inconsciente:

O já visto se dá quando uma situação é vivida com uma plena significação simbólica, que reproduz uma situação simbólica homóloga já vivida mas esquecida, e que revive sem que o sujeito compreenda as suas causas e conseqüências.[...] ³⁸

³⁵ Sigmund Freud, “Uma Nota Sobre o Bloco Mágico” in: *Obras Completas*, Edição Standard Brasileira, vol. XIX, pp. 283-290

³⁶ Sigmund Freud, op. cit., idem.

³⁷ Jacques Lacan, *As Psicoses*, Seminário 3 (texto estabelecido por Jacques-Alain Miller, trad. Aluísio Menezes) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p. 132.

³⁸ Jacques Lacan, op. cit., idem.

Portanto, o já visto, como qualquer fenômeno psicológico, é feito de linguagem, possibilitado por ela. Os traços que ficam marcados na placa de cera do bloco mágico são traços significantes que, ao se combinarem numa estrutura de linguagem, irrompem na nossa fala num chiste, se organizam num sonho, provocam um ato falho. Aquilo que possibilita as formações do inconsciente é a articulação de letras. Em outras palavras, o inconsciente tem estrutura de linguagem.

No Seminário sobre as *Formações do Inconsciente*, Lacan explora uma consideração freudiana sobre o esquecimento dos nomes próprios. Na *Psicopatologia da Vida Quotidiana*,³⁹ Freud nos relata algo que aconteceu com ele próprio, uma situação em que, desejando lembrar o nome de um pintor (Signorelli), constatava que aquele nome, naquele momento, lhe estava de alguma forma barrado. O acontecimento se faz como um lapso que, segundo Lacan, se diferencia do chiste no seguinte ponto: no chiste há criação, algo se produz; no lapso, algo falta. Mas os mecanismos associativos que ocorrem nos dois guardam semelhanças.

Lacan assinala, em primeiro lugar, que esse esquecimento do nome não é absoluto, já que algo se apresenta em seu lugar.⁴⁰ Ocorre aí o que Lacan chama de aproximações metonímicas. Os nomes que vêm à mente de Freud são *Boticelli* e *Boltrafio*. Como aponta Lacan, o surgimento desses nomes no lugar do *Signorelli* esquecido se situa ao nível de uma formação que não é uma simples substituição, mas sim uma combinação. Na análise feita por Freud das relações entre *Signorelli*, *Boltrafio*, e *Boticelli*, Lacan destaca “uma das demonstrações mais claras que Freud nos proporcionou de mecanismos de análise de um fenômeno de formação e deformação ligados ao inconsciente”.⁴¹

Boticelli surge pela terminação da palavra, *-elli*, a mesma de *Signorelli*. No caso, o que foi recalcado é o início da palavra, *Signor*. O *Bo-* que aparece em *Boticelli* e se repete em *Boltrafio* é um resto de *Bósnia Herzegovina*. Neste último nome, o que é recalcado é o *Her-*, homófono de “senhor” em alemão, por associação a “Signor”, “senhor” em italiano. Esses dois fragmentos se associam pelo sentido, sendo ambos recalcados. *Boltrafio* surge como a combinação de um resto não recalcado de *Bósnia Herzegovina* com *Trafoi*, onde, um pouco

³⁹ Sigmund Freud, *A Psicopatologia da Vida Cotidiana*. Edição Standard Brasileira, vol. VI, pp.19-27.

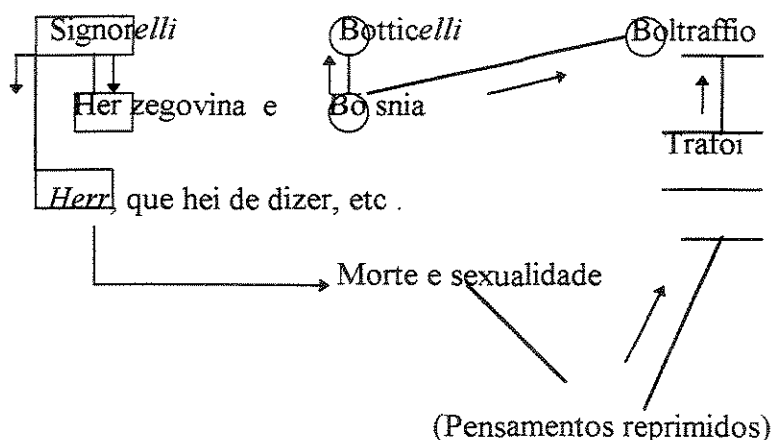
⁴⁰ Jacques Lacan, *Formations de l'inconscient*, Seminário V, inédito, 1957-58, lição de 13 de novembro de 1957.

⁴¹ Jacques Lacan, op. cit. idem.

antes, um paciente de Freud havia se suicidado em virtude de uma incurável perturbação sexual.

A associação dos dois temas, morte e sexualidade, passa de novo pela seqüência associativa dos pensamentos de Freud. Na situação onde se dera o esquecimento, ele comenta com um companheiro de viagem desconhecido que os turcos muçulmanos (que ele associara à Bósnia-Herzegovina) apresentavam como peculiaridade um fatalismo aliado a uma resignação, pois, diante da situação de uma doença incurável, diziam ao médico: “Senhor, (Herr), sabemos que o senhor fez todo o possível, no entanto...”

Nesse contexto, Freud pensara, mas sem mencionar o pensamento ao companheiro justamente por se tratar de um desconhecido, que, apesar de se resignarem diante da morte, os turcos davam enorme valor ao prazer sexual, e se desesperavam quando sofriam perturbações sexuais. Um paciente de um colega seu dissera, certa vez: “Saiba, *Herr*, se *aquilo* acabar, a vida não vale mais nada.” Nessa cadeia associativa, o fragmento *Her-* é recalcado por se ligar a essa fala dos turcos, que menciona morte e sexualidade. Pelo mesmo motivo, o fragmento *Signor-* também é recalcado. Temos então o que Lacan chama de “ruínas metonímicas”, *-elli*, *Bo-*, e *Trafoi*, que se ligam a outros fragmentos significantes para oferecer a Freud substitutos de *Signorelli* que, no fragmento *Signor*, lhe trazia a associação de idéias (*Signor-Her*, associando-se à fala dos turcos), que Freud havia recalcado. Vale reproduzir aqui o esquema oferecido pelo próprio Freud no texto em questão:⁴²



⁴² Sigmund Freud, *A Psicopatologia...*, p.23.

Podemos ver por esse estudo do esquecimento dos nomes próprios como os traços impressos no inconsciente, na placa de cera do bloco mágico, ressurgem por meio de cadeias significantes, que, como diz Lacan, se formam e se deformam segundo vários tipos de associações. Essas formações e deformações significantes nos fazem lembrar da técnica de Joyce ao escrever *Finnegans Wake*. Ruínas metonímicas se associam das mais variadas formas, criando novas cadeias significantes. No caso específico dessa obra, é como se Joyce escrevesse o próprio processo associativo, e não o seu resultado. No estudo de Freud, os nomes substitutos que lhe vêm fazem-no estabelecer uma espécie de associação retrospectiva, na busca do que havia sido recalçado. Em *Finnegans Wake*, é como se Joyce cristalizasse na escrita as próprias possibilidades associativas. Nesses termos, nada mais apropriado que o nome *Work in Progress*, mesmo que ele tenha sido apenas provisório.

Joyce parece fotografar, com sua escrita, o momento em que a mão retirasse a folha protetora do bloco mágico para logo em seguida fixá-la de novo à placa de cera. É esse movimento de descolar/colar a folha que Joyce parece escrever em *Finnegans Wake*. Diferentemente de Freud, Joyce não descreve o processo associativo, ele o mostra.

Joyce escreve esses próprios instantes fugazes, alongando-os quase indefinidamente. A singularidade da escrita de *Finnegans Wake* reside justamente aí, em sua capacidade de cristalizar esses momentos epifânicos que parecem pertencer a uma temporalidade que é de outra ordem. Viviane Veras, num estudo sobre os chistes, discorre sobre essa temporalidade singular. Segundo a autora, é difícil localizar o instante em que se dá o chiste. Na verdade, esse instante fica perdido numa espécie de entretempo, que é o que confere ao chiste sua singularidade.

*Esse fator de conjunção do “ainda não” e do “terá sido” proporciona a intensidade e autenticidade de tal momento. Interrompe-se a continuidade temporal, devido à inserção do presente no futuro, na forma de uma posterioridade antecipada. Nessa escansão vai se concentrar não o instante em que um chiste dura, mas o instante que passa nele, um passo de sentido.*⁴³

⁴³ Viviane Veras, “Pegadas do Chiste no Litoral do Poético”, apresentado na I Jornada de Estudos de Literatura e Psicanálise, realizada na Unicamp, em 3 e 4 de setembro de 1997, inédito.

Em *Finnegans Wake*, Joyce parece alongar esse entretempo, que conjuga o “ainda não” e o “terá sido” das associações significantes. Justamente por isso, muitas vezes as possibilidades associativas estão todas presentes, não havendo um fechamento. Aí, parece que o pensamento não segue um caminho associativo que se desvia, mas se perde entre muitos caminhos possíveis.

Em termos estruturais, podemos dizer que *Finnegans Wake* é o avesso do chiste. O instante que passa no chiste, a que me referi antes, no qual a continuidade temporal é interrompida, um instante entre o “ainda não” e o “terá sido”, se estende em *Finnegans Wake*. Talvez exatamente por isso, Eric Laurent afirme, referindo-se a *Finnegans Wake*, que “esse concentrado de *puns* não permite rir do lado do leitor”.⁴⁴ Quem ria o tempo todo na confecção do livro, como informa o autor, era o próprio Joyce.⁴⁵ A conclusão de que *Finnegans Wake* é o avesso do chiste é de alguma forma apoiada por Laurent, que diz que a obra não produz “nenhum efeito freudiano”. Neste ponto, Laurent se refere à criação artística, apontando que Freud via “na exaltação do artista a justa retribuição do alívio trazido pela obra ao recalçamento de todos”. Como obra de arte, *Finnegans Wake* nos coloca uma questão, conclui Laurent. Qual seria a função de uma obra de arte que não traz alívio algum? A questão da obra de arte, especificamente do poético, será tratada mais adiante.

O riso do outro lado, do lado de quem enuncia e não de quem ouve, do lado de quem escreve e não de quem lê, é assinalado também por Derrida, que diz que Joyce está sempre rindo. Segundo o autor, na obra “tudo se passa entre diferentes tonalidades de seu [de Joyce] riso, na diferença sutil que separa várias qualidades do riso”.⁴⁶ Derrida se pergunta:

*O que essa escrita nos ensina sobre a essência do riso, quando às vezes ri da essência, nos limites do calculável e do incalculável? Quando a totalidade do calculável é frustrada por uma escritura sobre a qual não sabemos mais decidir se calcula ainda, e melhor e mais, ou se ela transcende a própria ordem e a economia de um cálculo, até de um resultado que seria ainda homogêneo ao mundo do cálculo?*⁴⁷

⁴⁴ Eric Laurent, “Gozo o Sintoma”- Singularidade de uma estrutura subjetiva”, in: Jacques Lacan, *Joyce o Sintoma* (trad. Miguel Carmona da Mota). Coimbra: Escher, 1986.

⁴⁵ Eric Laurent, op. cit. p. 13.

⁴⁶ Jacques Derrida, *Dois Palavras por Joyce*, p. 19.

⁴⁷ Jacques Derrida, op. cit. p. 36- 37.

Assim, para Derrida, o riso de Joyce ecoa em toda a obra, desafiando a ordem do calculável. A ordem do calculável nos remete de volta aos chistes. Se o chiste irrompe num enunciado como algo insólito e estranho, podemos dizer que ele não pertence à ordem do calculável. O chiste rompe com as normas da língua, trazendo a surpresa e o desconcerto. *Finnegans Wake*, que, nas palavras de Derrida, é uma escrita que “transcende a própria ordem e a economia de um cálculo”, seria assim o avesso do chiste, o instante que passa no chiste sendo alongado, deslizando numa dimensão sem tempo nem espaço.⁴⁸

⁴⁸ Anthony Burgess aborda a obra em sua relação com o tempo e o espaço: “Em *Ulysses*, a civilização, como as estátuas cívicas e um teatro lírico, enche uma cidade espaçosa; o tempo é reduzido a seu mínimo -- novecentas e tantas páginas e menos do que 24 horas. A próxima tarefa (reservada para *Finnegans Wake*) será eliminar o tempo por completo. (*Homem Comum Enfim*, p. 194). Sobre a obra ser tachada de ininteligível, Burgess apresenta a defesa: “[os críticos] censuram o eterno porque seus relógios não o podem cronometrar; brandem suas fitas métricas e se queixam de que não há espaço para medir” (idem, p. 290).

I.2 - *Finnegans Wake* e o sonho

"Botei a linguagem para dormir"

James Joyce¹

Foi o próprio Joyce quem definiu *Finnegans Wake* como um livro do sonho. Após escrever *Ulisses*, ele se preparava para a próxima obra, e uma das primeiras coisas que ficaram decididas foi que ela seria um livro noturno. Richard Ellmann nos conta sobre essa época em que Joyce planejava a nova obra. A citação, embora um pouco longa, é útil para esclarecer vários pontos. Começa com as palavras de Joyce, numa explicação a Max Eastman sobre seu método:

Escrevendo sobre a noite eu realmente não pude, senti que não podia, usar palavras em suas ligações habituais. Usadas dessa maneira elas não expressam como são as coisas à noite, nos diferentes estágios — consciente, depois semiconsciente, depois inconsciente. Achei que isso não pode ser feito com palavras em suas relações e conexões comuns. Quando a manhã chegar naturalmente tudo ficará claro outra vez. [...] Eu lhes devolverei a língua inglesa. Não a estou destruindo em definitivo.

Prossegue Ellmann:

Joyce apoiou-se nessa técnica radical, de fazer com muitas das palavras em seu livro trocadilhos multilíngües, com sua habitual convicção. Chamava isso "trabalhar em camadas". "Afinal", disse ele a Frank Budgen, "a Santa Igreja Católica Apostólica Romana foi construída sobre um trocadilho."² Isso deveria ser bom para mim também". À objeção de trivialidade, ele respondeu: "Sim. Alguns dos meios que usei são triviais — e alguns quadriviais".³

¹ Citado em Richard Ellmann, *James Joyce*, p. 673.

² O trocadilho a que Joyce se refere é a frase "Tu és Pedro, e sobre esta pedra construirei minha Igreja" atribuída a Jesus Cristo.

³ Richard Ellmann, p. 673. Sobre o interesse de Joyce pelos sonhos, apesar de sua antipatia por Freud e pelos freudianos, veja-se Ellmann, op. cit. pp. 673-681.

Sobre os personagens do livro, Joyce disse: “De certa forma, não há personagens. É como um sonho. O estilo também é mutante, é irrealista, como o mundo dos sonhos. Se alguém tivesse de nomear uma personagem, seria apenas um velho”.⁴ Mas sua própria conexão com a realidade é duvidosa”. Segundo a análise de Ellmann, para imitar a sofisticação da formação de palavras e imagens na mente inconsciente, Joyce tomava palavras e imagens estabelecidas, para depois desmontá-las e reconstituí-las.⁵

Em sua análise do livro, Paulo Vizioli o compara a *Ulisses*. Enquanto este último se caracteriza como um “romance do dia”, em *Finnegans Wake* predomina o inconsciente, uma vez que tudo acontece durante o sono. O autor aponta que todas as ações narradas são sonhos, em geral do protagonista H. C. E., mas às vezes de outros personagens ou do próprio escritor. Seus personagens apresentam identidades metamórficas (enquanto os de *Ulisses* têm identidades fixas). Essa flexibilidade permite a Joyce, segundo Vizioli, fazer que seu herói se torne um símbolo de todos os indivíduos de todas as épocas, presentes, passadas ou futuras, e assim *Finnegans Wake* pode realizar uma análise bem mais ampla da condição humana, capaz de abranger toda a história da humanidade.⁶

William York Tindall coloca duas questões sobre o empenho de Joyce em escrever um livro que se assemelhasse ao sonho. A primeira diz respeito à capacidade que uma obra com tantas intrusões da música, da poesia e dos filmes, além das filosofias de Vico e Bruno⁷, teria para ser um sonho autêntico, convincente o bastante para suspender nossa descrença. O autor afirma que a forma de alguns capítulos é alheia aos sonhos. Mas que, mesmo dentro deles, há confusões, trocas e incertezas que parecem ser a própria matéria do sonho. Por fim, Tindall define *Finnegans Wake* não como um “sonho literal”, mas sim como “uma fórmula verbal para

⁴ Segundo Ellmann, Finn MacCumbal, Earwicker ou algum ancestral andrógino. (op. cit. p. 856).

⁵ Richard Ellmann, op. cit. p. 883.

⁶ Paulo Vizioli, *James Joyce e sua Obra Literária*, p. 92.

⁷ Segundo vários autores, Giambattista Vico, autor de *La Scienza Nuova*, é uma das mais importantes influências sobre a estruturação do livro. Como aponta Paulo Vizioli, Vico “explica a história como uma sucessão de ciclos constituídos de três idades – a divina, a heróica e a humana – seguidas de um período de transição, o ‘ricorso’, que marca a volta ao início” (*James Joyce...* p. 101). Vizioli também aponta a influência de outros dois conceitos de história que complementam o de Vico, a saber: o de Giordano Bruno, que vê a história como uma sequência de conflitos e conciliações de opostos; o de Edgar Quinet, tradutor de Vico para o francês, que interpreta a história como um fluxo contínuo de forma circular. O filósofo Giordano Bruno (1548-1600), que nasceu em Nola, é mencionado em *Finnegans Wake* como “nolano” (*Nolan*), com muitas variações cômicas: *Padre Dom Bruno*, *Bruno Nowlan*, *Bronesberrow in nolandslan*, *B. Rohan...* *N.Onlan*, etc. (Paulo Vizioli, op. cit., p. 101 e n.)

o efeito do sonhar”, um arranjo consciente de materiais oníricos para “feeling aslip”.⁸ A fórmula de Joyce, encontrar palavras adequadas e arranjá-las numa forma adequada, mostrou-se, conclui Tindall, conveniente (valendo-se das vantagens do sonho e da vigília ao mesmo tempo) e é exatamente aquilo de que ele necessitava para revelar algo sobre a humanidade.⁹

A segunda questão colocada por Tindall é a seguinte: se a obra é um sonho, quem é o sonhador? O autor argumenta que a primeira idéia que nos ocorreria é a de que o sonhador é Earwicker, H. C. E. Mas, pergunta-se ele, estariam o sânscrito e o finlandês incluídos em sua capacidade lingüística; seu conhecimento incluiria a teoria de Vico e tantas outras a que se faz alusão na obra? Assim, Tindall prefere definir o sonhador como todos nós, a humanidade toda. Poderíamos até dizer o próprio H. C. E. se considerarmos que ele simboliza toda a humanidade. Como aponta Vizioli, de certa forma, H. C. E. é Adão, que, tentado por Eva, é expulso do Paraíso. Constitui assim a eterna imagem do pai e, portanto, o eterno símbolo da “culpa paterna”. Também é o símbolo da redenção e da ressurreição, reerguendo-se depois da queda e revivendo após a morte.¹⁰

Anthony Burgess afirma que *Finnegans Wake* é um quebra-cabeça, assim como todo sonho é um quebra-cabeça. E que se alguém estiver disposto a reclamar que o livro rompe com as leis da inteligibilidade, deve lembrar-se de que um livro sobre um sonho seria falso para si mesmo se tornasse tudo claro como a luz do dia. Acusar a obra de confusa, superfluida e enlouquecedoramente complexa é compará-la a um sonho — o que é um elogio e não uma crítica.¹¹ O que Burgess parece estar afirmando é que, em termos literários, um livro “sobre um sonho” deveria incorporar em sua linguagem as características do próprio sonho, não sendo

⁸ William York Tindall, *A Readers Guide to Finnegans Wake*. Londres: Thames and Hudson, 1969, p. 19. A expressão que encerra a frase vem de *Finnegans Wake*, ocorrendo no seguinte trecho: “there are two signs to turn to, tye yest and the ist, the wright side and the wronged side, feeling aslip and wauking up, so an, so farth”. (FW: 597.10-12). *Feeling aslip* joga com adormecer (“falling asleep”), com a sensação (“feeling”) e com o lapso (“slip”, “Freudian slip”, ato falho), evidentemente associado ao sonho, no sentido de que nas duas ocorrências, lapso e sonho, uma censura é de alguma forma burlada.

⁹ Tindall, op. cit. p. 19.

¹⁰ O tema da queda é de fundamental importância na obra. O título é inspirado numa balada popular sobre o pedreiro irlandês Tim Finnegan, um bebedor inveterado que caiu de um muro que levantava, fraturou o crânio e morreu; durante o alegre velório (*wake* também pode significar “velório”), alguém derrubou uísque no cadáver, o que o fez imediatamente ressuscitar para pedir mais bebida. (Cf. Paulo Vizioli, op. cit. p. 105-106 e Richard Ellmann, op. cit. p. 669). Mas atrás desse pedreiro existe um protótipo irlandês mais antigo, Finn MacCool, gigante mítico irlandês, líder dos fenianos -- valentes guerreiros da nação -- que, quando tombou, teve sua cabeça transformada no promontório de Howth (Howth Castle).

¹¹ Anthony Burgess, *A Shorter Finnegans Wake*. Londres: Faber & Faber, 1966, p. 23.

prontamente inteligível.

Temos então um livro que “é” um sonho, que tem estrutura de sonho. Personagens mudam de nome e figura, e os nexos vão se fazendo sem que uma linha única seja seguida. Nas palavras de Burgess:

*No sonho estamos libertos das limitações do mundo espaço-temporal. Esse mundo insiste que um evento siga o outro e que as identidades sejam distintas, de modo que A não ocupe o mesmo trecho de espaço-tempo de B; nem A se torne B. [...] Sonhos representam, embora tenuemente, o mundo a que todos nós aspiramos, um mundo de infinita plasticidade.*¹²

Burgess prossegue, dizendo que não devemos considerar um sonho como fundamentalmente revelador de identidades que o mundo espaço-temporal procura esconder de nós. Como vivemos num mundo desperto, não podemos ter a pretensão de entender tudo o que acontece no mundo do sonho. Assim, a linguagem onírica com frequência nos esconde coisas deliberadamente, sendo “um tagarelar sem fim que joga imagens do mundo sem tempo e espaço apenas intermitentemente”.¹³

É porque *Finnegans Wake* é um livro do sonho que podemos ter palavras que expressam idéias opostas ao mesmo tempo, personagens que assumem identidades múltiplas, e termos que se misturam em trocadilhos infundáveis. Ainda nas palavras de Burgess:

*Para representar um sonho de maneira convincente, é necessário uma linguagem plástica, uma linguagem na qual dois objetos ou pessoas subsistam em uma e mesma palavra. Mais do que isso, é necessária uma técnica para eliminar o elemento temporal que reside em toda linguagem.*¹⁴

¹² Anthony Burgess, *Homem Comum Enfim*, p. 203.

¹³ Burgess, op. cit. p. 203.

¹⁴ Id., ibid. O autor dá um exemplo desse rompimento, nas seguintes palavras: “Digo em linguagem desperta: ‘Minha caveira irá no fim fertilizar a terra e ajudar no cultivo da lavoura’, e esse processo espacial perde a qualidade de milagre (da morte vem a vida) devido à diluição causada pelo verbo e pelo advérbio presos ao tempo. Joyce lança fora toda a estrutura, e usa a simples metátese: “caveira” [corpse] se torna “cavoura” [cropse]. Há algo mais belo e legítimo.”? (id., ibid.)

Devido a isso, Burgess classifica *Finnegans Wake* de um “sonho autêntico”.¹⁵ Considerando que existe no mundo uma grande quantidade de literatura onírica, o autor afirma que, nessa literatura, pouco há de verdadeiro sonho. Antes de *Finnegans Wake*, sugere ele, só podemos encontrar um autêntico conteúdo onírico nas histórias de Carroll sobre Alice, na longa fala de Clarence em *Ricardo III*, de Shakespeare, em Kafka (embora aí haja mais alucinação doentia que sonho), e na Bíblia. Burgess conclui:

*Joyce é o único autor que procurou demonstrar numa obra literária, em oposição a uma obra científica, como é de fato um sonho sem fazer quaisquer concessões aos que aceitam o sonho como uma convenção literária, um intervalo entre estágios de vigília, ou um bocado de enfeite fantasioso, mas não como a essência total de uma obra de dimensões épicas.*¹⁶

É difícil precisar o que Tindall está querendo dizer com “sonho literal”. Todos sabemos que os sonhos se constituem em sucessões de imagens. A dimensão “literal” de um sonho só poderá ser construída em análise, por meio do relato e de sua interpretação. O sonho, aquilo que alguém efetivamente sonhou, se perde. Dessa forma, Joyce não poderia, nem com toda a sua inventividade, produzir um “sonho literal”. Nessa perspectiva, a expressão “sonho autêntico”, empregada por Burgess, também é problemática.

De qualquer maneira, é possível supor que Burgess e Tindall concordam em relação ao que *Finnegans Wake* consegue trazer do sonho para a literatura. O “sonho autêntico” de Burgess refere-se à técnica usada por Joyce, que faz dois objetos ou pessoas subsistirem na mesma palavra, e rompe com a temporalidade linear. A essa técnica poderia muito bem ser atribuída a definição de Tindall. Essa técnica é uma “formula verbal para o efeito de sonhar”. O livro não pode ser um sonho “autêntico”, porque é um livro. É provável que os dois autores estejam convergindo para um mesmo ponto. Talvez seja muito pouco dizer que o livro se assemelha a um sonho. Também não podemos afirmar que ele *seja* um sonho. O que podemos

¹⁵ Burgess, op. cit., p. 289.

¹⁶ Idem, p. 290.

supor é que Joyce escreve como se sonha, que sua escrita tem uma estrutura que nos faz lembrar o modo como o sonhador, inconscientemente, trata as palavras: como coisas.

Quando compara o chiste ao sonho, Freud afirma que, neste último, é comum a substituição de associações internas (similaridade, nexos causal, etc.) pelas chamadas associações externas (simultaneidade, contigüidade no espaço, homofonia). Assim, todo nexo é bom para servir de substituto por alusão; admite-se o deslocamento de um elemento a qualquer outro.¹⁷ Uma outra característica do sonho é que, no inconsciente, falta o cancelamento recíproco de vários pensamentos. Por isso mesmo, o sonho, no qual se manifestam todos os modos de pensar do inconsciente, não conhece nenhum “ou...ou”, mas sim uma simultaneidade e uma coexistência.¹⁸

Retomando, no estudo sobre os chistes, as conclusões a que chegara em *A Interpretação dos Sonhos*, Freud explica de uma forma resumida o conceito de “trabalho do sonho”. O “conteúdo manifesto do sonho” é o que recordamos como sonho. Geralmente é absurdo e confuso, outras vezes é uma ou outra coisa, mas mesmo quando é em todas as suas partes coerente, o conteúdo manifesto se contrapõe à nossa vida anímica como algo alheio, ao qual ninguém consegue atribuir razão alguma. Freud afirma que, anteriormente ao seu trabalho, se havia buscado no próprio sonho o esclarecimento dessas suas características, que eram consideradas indícios de uma atividade desregrada, dissociada e “adormecida” dos elementos nervosos.

Sua contribuição teria sido, então, demonstrar que esse conteúdo manifesto do sonho, tão estranho, pode tornar-se compreensível como uma transcrição alterada e mutilada das estruturas psíquicas racionais (que são os “pensamentos oníricos latentes”) por meio de uma análise que o decompõe, sem que se considere seu eventual sentido aparente, em seus ingredientes. A análise vai então perseguir os fios associativos que partem de cada um desses elementos assim isolados, que se entretecem e no final conduzem a um conjunto de pensamentos que não apenas são corretos em todos os seus pontos, mas também podem ser inseridos nos contextos familiares de nossos processos anímicos.

¹⁷ Sigmund Freud, *El chiste...*, p. 164-165.

¹⁸ Sigmund Freud, *op. cit.* p. 194.

O trabalho do sonho, portanto, seria a comparação entre o conteúdo manifesto do sonho e os pensamentos latentes assim descobertos.¹⁹ Nas palavras de Freud, “o trabalho do sonho [...] submete a uma elaboração peculiaríssima o material do pensado, colocado no modo optativo”.²⁰ Ou seja, uma das transformações mais significativas que ocorrem no sonho é a transformação do optativo no presente do indicativo: substitui-se o “como eu gostaria” por um “é”. O que o trabalho do sonho nos ensina é que os caminhos de conexão que partem da palavra são tratados como se fossem conexões entre coisas concretas.²¹ Assim, o sonho geralmente não segue o encadeamento lógico que governa nossos pensamentos conscientes.

Seria a interpretação do sonho uma espécie de tradução? Podemos dizer que o trabalho do sonho, a comparação entre o conteúdo manifesto e os pensamentos latentes que foram descobertos por meio da análise, é um trabalho desenvolvido a partir de um texto. Mas o texto, que resulta do relato, é um texto cifrado. Freud insiste em comparar o trabalho de interpretação dos sonhos a uma decifração. Em *A Interpretação dos Sonhos*, ele afirma que

*o conteúdo onírico [...] é expresso num roteiro pictográfico, cujos caracteres têm que ser transpostos individualmente para a linguagem dos pensamentos oníricos. Se tentássemos ler esses caracteres de acordo com seu valor pictórico, em vez de em conformidade com sua relação simbólica, seríamos nitidamente induzidos a erro.*²²

Continua então dizendo que o “sonho é um enigma de figuras”, como um rébus, e o erro de seus antecessores no campo da interpretação dos sonhos foi o de tratar o rébus como uma composição pictórica que, como tal, lhes pareceu sem sentido e destituída de valor.²³

No segundo capítulo do trabalho, Freud analisa métodos populares de interpretação dos sonhos. O primeiro deles consideraria o conteúdo do sonho como um todo e procuraria substituí-lo por um outro conteúdo inteligível. O segundo poderia ser descrito como um método de decifração, já que trata os sonhos como uma espécie de criptografia, na qual cada sinal pode ser traduzido em outro sinal que possua um significado conhecido, com uma chave

¹⁹ Freud, *El chiste...* p. 154.

²⁰ Freud, op. cit. p. 156.

²¹ Idem, p. 169.

²² Sigmund Freud, *A Interpretação dos Sonhos*. vol. IV, Edição Standard Brasileira, p. 296.

²³ Freud, op. cit., idem.

fixa. O problema do primeiro método, segundo Freud, são os sonhos ininteligíveis e confusos que, se não forem decompostos em partes, jamais poderão receber uma atribuição de sentido. O segundo método, possivelmente sugerido justamente por esses sonhos confusos, tem um ponto que Freud considera positivo, ou seja, a decomposição em partes, seguida de uma análise individual dessas partes. Seu problema é a chave fixa, e a falta de garantia de sua confiabilidade. Em uma nota, Freud aponta autores que frisam o importante papel dos jogos de palavras e trocadilhos nos sonhos. Os sonhos, segundo Ferenczi, não seriam, em princípio, traduzíveis de uma língua para outra.²⁴

Em “Freud e a Cena da Escritura”, Derrida sugere que a ruptura freudiana estaria em considerar que a escrita primária, o texto do sonho, não se deixa ler a partir de nenhum código.²⁵ Nas palavras do autor,

*É certo que [a escritura psíquica] trabalha com uma massa de elementos codificados no decorrer de uma história individual ou coletiva. Mas nas suas operações, no seu léxico e na sua sintaxe, um resíduo puramente idiomático é irreduzível, o qual deve carregar todo o peso da interpretação, na comunicação entre os inconscientes. O sonhador inventa sua própria gramática. Não há material significativo ou texto prévio que ele se contentasse em usar, mesmo que jamais se prive dele.*²⁶

Se o sonhador inventa sua própria gramática, não haveria chave fixa para o processo de decifração. É o que nos indica também Jean Allouch, quando diz que a interpretação analítica é uma transliteração, ou seja, uma escrita que tem como base o escrito, a letra. Segundo o autor, “transliterar é o nome dessa maneira de ler promovida pela psicanálise, com a prevalência do textual”.²⁷

Como exemplo, Allouch nos apresenta um relato de sonho de um paciente seu, seguido da interpretação dada pelo próprio paciente. O sonho consiste numa sequência de imagens. Na primeira, um homem carrega nos ombros um corpo humano dobrado em dois; na segunda, esse

²⁴ Freud, *A Interpretação dos Sonhos*, pp. 104-106.

²⁵ Jacques Derrida, “Freud e a Cena da Escritura”. In: *A Escritura e a Diferença* (trad. Maria Beatriz Nizza da Silva). São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 194.

²⁶ Jacques Derrida, op. cit., pp. 196-197.

²⁷ Jean Allouch, *Letra a Letra* (trad. Dulce Duque Estrada). Rio de Janeiro: Campo Matêmico, 1995, p. 63.

corpo carregado aparece como o de um peixe. A interpretação dada pelo paciente se forma como um chiste interpretativo: para ele, aquele peixe (*poisson*), queria dizer “peso seu” (*son poids*). O chiste é contado a sua mulher, que na noite anterior ao sonho, vendo-o nu, observara que ele havia engordado.²⁸

Dessa forma, Allouch ilustra o modo como a psicanálise lida com o relato de um sonho, tratando-o como um texto cifrado. A interpretação não parte das imagens do sonho, mas de um texto que é construído no relato, um texto composto por cifras. Como aponta Allouch, “o sonho não traduz nem é traduzível. Ele escreve invertido: aqui, *son poids*, com a imagem de um peixe, *poisson*”.²⁹ O autor nos chama a atenção para o fato de Freud classificar o sonho como uma escrita por imagens e se empenhar em reforçar essa idéia, insistindo que as imagens do sonho não devem ser lidas segundo seu valor de imagem, e sim tomadas uma a uma na relação que cada uma delas mantém com um signo. Allouch completa:

*O peixe do sonho intervém não como figurando o objeto peixe, como evocação de um universo aquático materno qualquer, mas como escrevendo ‘peso seu’: ele é colocado pelo texto do sonho em relação ao “peixe” como significante no sentido lacaniano do termo, isto é, como suscetível de significar outra coisa além daquilo que o código lhe atribui a título de um objeto.*³⁰

O sonho é uma mensagem cifrada por imagens. Mas essas imagens não devem ser tratadas como símbolos, como elementos que representem algo. As imagens do sonho, por meio do relato, devem ser tomadas em seu estatuto significante, ou seja, articuladas numa linguagem e obedecendo a suas leis. O que faz de *Finnegans Wake* uma “fórmula verbal para o efeito de sonhar” é que, nessa obra, Joyce imita o mecanismo do sonho com as palavras.

Como já foi dito anteriormente, Freud associa alguns mecanismos dos chistes aos dos sonhos. Já no início de seu estudo sobre os chistes, ele atenta para a técnica da condensação, afirmando que essa técnica, que é uma “peça” do trabalho do sonho, é empregada também no chiste, levando a formações substitutivas e abreviações que, nos dois processos, têm igual

²⁸ Jean Allouch, op. cit. p. 63.

²⁹ Idem, p. 66.

³⁰ Idem, p. 67.

caráter. Sobre a condensação nos sonhos, Freud diz que

*Todos podem familiarizar-se, recordando os próprios sonhos, com os produtos mistos de pessoas e também de objetos que aparecem no sonhar; na verdade, os sonhos os formam até mesmo com palavras, que a análise é logo capaz de decompor.*³¹

Remete-nos então, em notas, para o texto de *A Interpretação dos Sonhos*, em que analisa o célebre sonho da “Injeção de Irma”, onde conclui que:

*Nenhuma das pessoas com que deparei ao acompanhar “Irma” apareceu no sonho em forma corpórea. Estavam ocultas por trás da figura onírica de “Irma”, que se transformou assim numa imagem coletiva com, deve-se admitir, grande número de características contraditórias. Irma tornou-se a representante de todas essas figuras que haviam sido sacrificadas ao trabalho de condensação, desde que eu passei para ela, ponto por ponto, tudo o que me fazia lembrar-me delas.*³²

Em relação à condensação por meio de palavras, Freud nos remete mais uma vez ao texto de *A Interpretação dos Sonhos*, num trecho que discorre sobre um sonho que ele próprio teve com uma palavra composta, *Autodidasker*.³³ Numa minuciosa interpretação, que vai desvelando muitos fios associativos, Freud nos mostra como essa palavra poderia ser decomposta em *Autor*, *Autodidakt*, e *Lasker*, nome de um dos fundadores do Partido Nacional Liberal na Alemanha. Este último nome, por sua vez, o fazia lembrar também de *Lassalle*, outro líder político alemão. Num intrincado sistema associativo, Freud vai nos mostrando que nesse sonho estavam em jogo preocupações suas referentes aos seus filhos e também à sua conduta com um paciente seu. Ligada à preocupação de Freud com a educação de seus filhos, vem uma preocupação com seu irmão, *Alexandre*, que Freud desejava que pudesse se acomodar numa vida doméstica pacata e feliz. Essa idéia o remeteu para um romance de Zola

³¹ Sigmund Freud, *El chiste...*, p. 29.

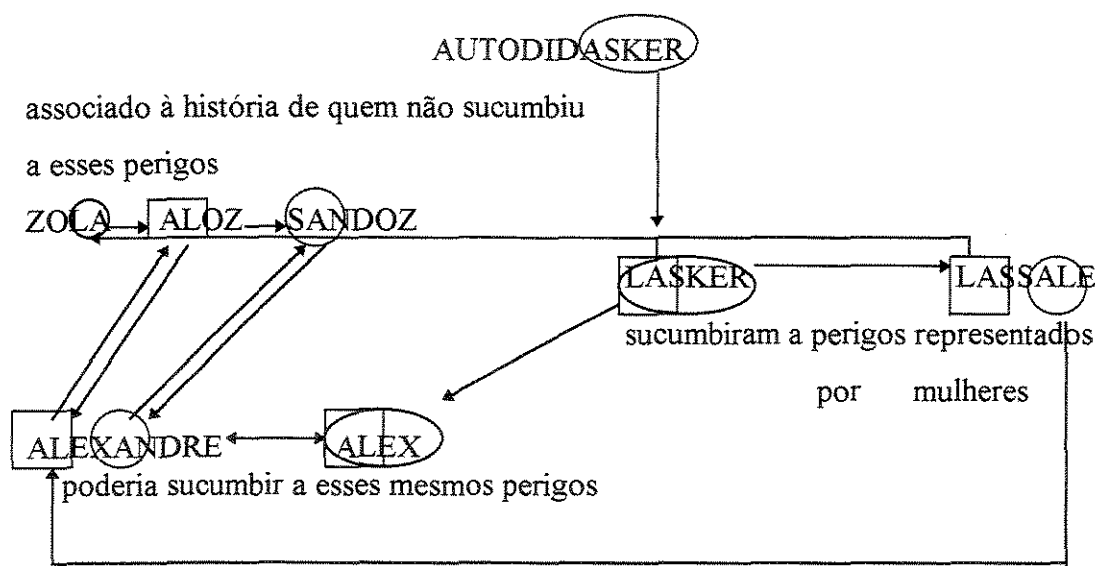
³² Sigmund Freud, *A Interpretação dos Sonhos*, vol. IV, p. 312, grifos do autor.

³³ Idem, pp. 319-322.

em que o autor, sob o pseudônimo de *Sandoz*, fala sobre sua feliz vida em família. Freud supõe que Zola tenha chegado a esse pseudônimo escrevendo seu nome de trás para a frente, o que resulta em *Aloz*. Como a operação ofereceria um resultado transparente demais, Zola teria camuflado *Aloz*, trocando as duas primeiras letras pelo grupo *Sand*. Essa permuta se faz por dois fragmentos do nome de irmão de Freud, *Al* e *Sand*, daí a associação.

O nome de seu irmão aparece também em outra associação: Alexandre tinha um apelido familiar, *Alex*, que, como coloca Freud, tem quase o mesmo som de um anagrama de *Lasker*. Se Freud temia pelo futuro do irmão e queria vê-lo numa pacata vida familiar, isso reflete o desejo de afastá-lo dos perigos que poderiam ser trazidos por uma mulher “inadequada”. Tanto Lasker quanto Lassalle morreram em virtude desses perigos. O primeiro foi acometido de uma “ataxia locomotora”, que é um desdobramento da sífilis, que ele contraíra de uma mulher. O último morreu em um duelo por causa de uma mulher.

A análise de Freud é extensa e bastante complicada. Na verdade, aqui, só foi desenvolvida a parte dela que trata de um fragmento da palavra composta *-asker*. No entanto, não será preciso detalhar toda a análise de Freud para que se veja claramente como, nos sonhos, também há processos de condensação e deslocamento com fragmentos de palavras, com “ruínas metonímicas”, nos termos de Lacan. Tentarei esboçar um gráfico, semelhante ao apresentado por Freud para o esquecimento dos nomes próprios e reproduzido na seção anterior, para que se visualize melhor a semelhança do processo.



No sonho, condensam-se não só palavras, como nos chistes, mas também imagens. Um personagem do sonho pode afigurar-se para o sonhador como duas ou mais pessoas ao mesmo tempo, o mesmo valendo para objetos. Essas condensações de imagens também ocorrem em *Finnegans Wake*. Como indica Paulo Vizioli, a figura mais complexa da obra é o Sr. Porter, um taberneiro que, no plano onírico, é conhecido como Humphrey Chimpden Earwicker, ou, abreviadamente, H. C. E. O nome traz em si várias alusões. Temos *hump*, a giba, o fardo da culpa sexual que ele leva às costas (H. C. E., sentindo-se envelhecer, é atraído por mulheres mais jovens, que são todas imagens de sua própria filha; daí a culpa); uma alusão ao macaco, (*chimpden*: chimpanzé), e mais que uma alusão ao inseto. *Earwicker* lembra *earwig* (lacraína, um bicho de ouvido), e esse termo, através do francês, *perce-oreille*, pode assumir uma forma irlandesa como *Persse O'Reilly*. Nas palavras de Anthony Burgess, citado por Vizioli, Porter, dormindo, se torna uma extraordinária mistura de pecador, animal e coisa rastejante. Por ser tão terrível para ele, a palavra “incesto” aparece transmutada em “inseto”. O nome de Earwicker aparece transformado ao longo do livro todo, sendo conservadas as iniciais: *Howth Castle and Environs* (Howth Castle é um local de Dublin, o promontório de Howth; o nome foi traduzido para o português pelos irmãos Campos como “Howth Castle Ecercanias”); *Hircus, Civis Eblanensis* (“Bode Cidadão de Dublin); *Here Comes Everybody* (Aí vem Todo-Mundo, traduzido por Antonio Arantes como “Homem Comum Enfim”); *Haveth Childers Everywhere* (Tem Filhos em Toda Parte), além de *Heiz Cans Everywhere, Haroun Childeric Eggeberth, humile commune and ensectuous* (o som de “incestuoso” ecoando mais uma vez); *Hoc corpus est* e muitas outras variantes. Em dado momento, na página 95, transmuta-se em fórmula química, H_2CE_3 , substância imaginária a sugerir algum tipo de ácido.³⁴ No livro, essas iniciais aparecem como cifras que recorrem e pedem decifração, assim como as “ruínas metonímicas” do sonho de Freud.

Nota-se então que Joyce se vale dos mecanismos do sonho, tanto condensando e transmutando personagens, como também deformando palavras que trariam associações insuportáveis para aquele que sonha. A condensação, segundo Freud, é possibilitada pelo próprio mecanismo inconsciente, estando presente em ambos os processos, chiste e sonho:

³⁴Paulo Vizioli, *James Joyce e sua Obra Literária*, pp. 102-107.

*Procuremos reunir agora as características do chiste que possam referir-se a sua formação no inconsciente. Temos, sobretudo, sua peculiar brevidade, um traço que certamente não lhe é certamente indispensável, mas que o singulariza muito[...]. A seu correspondente no sonho, a condensação, não podemos relacioná-lo a outro fator senão a localização no inconsciente, e devemos supor que no processo do pensar inconsciente estão dadas as condições, que faltam no pré-consciente, dessas condensações.*³⁵

Freud conclui assim que a brevidade, tanto no chiste quanto no sonho, é resultado do processo de condensação.³⁶ Além disso, chama-nos a atenção para o fato de ser possível observar a condensação também num outro acontecimento anímico, o esquecimento.³⁷ Em termos gerais, podemos dizer que tanto chiste quanto sonho, bem como o esquecimento (ver pp. 35-37 deste trabalho), têm mecanismos em comum, entre os quais podemos destacar a condensação e o deslocamento. Mas, por outro lado, é evidente que não se pode dizer que se trata do mesmo fenômeno. O que se observa é uma certa estrutura que se repete, apesar de algumas diferenciações. Vejamos então o que Freud nos diz sobre as diferenças entre chiste e sonho. Sobre o deslocamento, ele diz que todos os meios pelos quais ele se realiza (simultaneidade, contigüidade no espaço, homofonia) intervêm como técnicas do chiste e também do sonho, mas os chistes respeitam os limites impostos a seu emprego no pensar consciente.³⁸ Ou seja, o chiste, apesar de burlar um caminho de pensamento esperado, apesar de ser estranho, precisa manter um certo compromisso com o sentido:

*Nada separa melhor o chiste de todas as outras formações psíquicas do que essa sua bilateralidade e duplicidade e é desse ângulo, pelo menos, que os autores, insistindo no “sentido no sem sentido”, mais se aproximaram do conhecimento do chiste.*³⁹

Assim, Freud conclui que os mecanismos do trabalho do sonho são os mesmos que os dos chistes, mas o sonho “ultrapassa os limites que o chiste respeita”.⁴⁰ E qual seria o motivo

³⁵ Sigmund Freud, *El chiste...* p. 161.

³⁶ Idem, p. 162.

³⁷ Idem, p. 161n.

³⁸ Idem, p. 165.

³⁹ Idem, ibidem.

⁴⁰ Idem, p. 166.

dessa diferença? Freud propõe a seguinte resposta: o sonho é um produto anímico inteiramente a-social, “não tem nada que comunicar ao outro”,⁴¹ pois nasce na pessoa como um compromisso entre as forças anímicas que combatem dentro dela, permanecendo ininteligível para a pessoa e desprovido de interesse para outras. Já o chiste é a mais social de todas as operações anímicas que têm por meta um ganho de prazer”, pois necessita da participação de um outro para levar a cabo os processos anímicos por ele incitados. Tem, portanto, de estar atado à condição de ser inteligível e só pode utilizar a desfiguração (possível no inconsciente por condensação e deslocamento) até o ponto em que o entendimento desse outro possa se reconstruir.⁴² Freud aponta que essas diferenças são atestadas também pelo fato de que chiste e sonho se dão em âmbitos totalmente diferentes da vida anímica: “O sonho é sempre um desejo, ainda que tornado irreconhecível; o chiste é um jogo desenvolvido.”⁴³ Essa “conduta social” do chiste o diferencia do sonho, e talvez seja uma boa pista para o estabelecimento de relações entre sonho, chiste e *Finnegans Wake*.

Na seção anterior, foi sugerido que, em *Finnegans Wake*, o chiste ocorre às avessas, já que nem sempre existe um “tecido de língua” que o sustente, um discurso “normal” onde ele possa irromper se diferenciando. Um chiste precisa, de uma certa maneira, ser entendido, mesmo que esse entendimento não seja uma compreensão no sentido lógico-racional, e se aproxime mais do que chamamos, em termos coloquiais de “cair a ficha”. O chiste tem um compromisso com o sentido, embora esse sentido venha deslocado.

Já o sonho não tem o mesmo caráter “bilateral e duplo”, que alguns autores chamaram de “sentido no não-sentido”. E *Finnegans Wake* se aproxima do sonho também por essa via. Sua escrita desloca e condensa, mas não se compromete com o sentido. Assim, podemos dizer que, pela sua ilegibilidade, *Finnegans Wake* é mais a-social que o chiste. Como pudemos ver, a obra expulsa o leitor, impõe a ele obstáculos enormes, que só são transpostos depois de um certo trabalho. Se a obra de Joyce tem um efeito de sonho, isso também se deve ao fato de ela comunicar muito pouco. Aliás, como pudemos ver na seção anterior, se há alguma transmissão nessa escrita, ela se dá via chiste. O efeito de estranhamento que ela produz ultrapassa aquele que se dá no chiste, que, paradoxalmente, se apresenta ali como ponto de reconhecimento para

⁴¹ Freud, *El chiste...*, p. 171.

⁴² Idem, *ibidem*.

⁴³ Id. *ibid*.

o leitor. Se, em termos gerais, um chiste ocorre num tecido de língua fazendo uma diferença, estabelecendo uma ruptura, em *Finnegans Wake* ele ocorre num emaranhado de fios, de fragmentos significantes que se ligam por conexões “externas”, pela homofonia, pela contigüidade, pela simultaneidade, nem sempre possibilitando um “sentido no não-sentido”.

Um dos efeitos desse caráter relativamente a-social da obra é o modo como ela tem sido recebida por parte do público. Mesmo depois de várias décadas, *Finnegans Wake* continua, em termos gerais, restrito a um círculo de admiradores fiéis e dedicados, que assumem também a tarefa de tornar a obra “inteligível” para o grande público. Mas, nessa tarefa, o tiro parece sair pela culatra: alguém que se debruça sobre esses trabalhos de exegese e por eles se interessa mordeu a isca. O próximo passo será, com o auxílio desses trabalhos ou não, tentar decifrar o livro. Nesse caminho, o leitor já passa a fazer parte dessa espécie de sociedade para iniciados. Ao que tudo indica, *Finnegans Wake* jamais será acolhido e entendido pelo grande público porque nessa escrita não há muito o que entender. O livro, apesar de oferecer ao leitor vários pontos de captura — seja pela curiosidade despertada pelas múltiplas línguas, seja pela musicalidade, pelos trocadilhos, pelos enigmas ou muitas outras possibilidades — não faz “concessões ao leitor”, como diz Burgess. O descompromisso com o sentido, o uso das palavras fora de suas ligações habituais, acaba transformando *Finnegans Wake* numa escrita semelhante ao sonho. E, semelhante ao sonho, a obra tem pouco a comunicar e acaba assumindo um caráter que, nos termos de Freud, poderíamos chamar de a-social.

I. 3 - *Finnegans Wake* e a poesia

*"Descobri que posso fazer qualquer coisa
que desejo com a língua"*

James Joyce¹

Ao que tudo indica, Joyce concordaria plenamente com Freud, quando este último afirma que "as palavras são um material plástico com o qual se pode empreender qualquer tipo de coisa".² Na verdade, Joyce põe em prática a afirmação de Freud, empreendendo inúmeros tipos de coisas com as palavras. E o que Freud diz sobre essa prática de brincar com as palavras, de tratá-las como objetos que podem ser associados das mais diferentes formas, burlando as leis e convenções que regem uma língua?

Como já foi dito na seção anterior, Freud nos chama a atenção para a tendência da criança a tratar as palavras como coisas. Um dos modos de o adulto retornar a esse prazer é por meio do fazer poético. Segundo Freud, a rima, a aliteração, o refrão e outras formas de repetição de sons parecidos das palavras na poesia usufruem dessa mesma fonte de prazer.³ Esses efeitos prazenteiros proporcionados por sons semelhantes se explicam como "insuspeitadas economias de gasto psíquico".⁴ Freud fala em um "ganho de prazer na palavra",⁵ que ele detecta no processo de formação de um chiste; podemos encontrar em vários pontos de seu texto a presença desse ganho de prazer também na poesia.

¹ Cf. Richard Ellmann, *James Joyce*, p. 865. Essa epígrafe ilustra de modo pitoresco as armadilhas impostas ao tradutor. Segundo Magalaner e Kain, a frase em inglês é "I have discovered I can do anything with language that I want". M. MAGALANER, M. e R. M. KAIN, *Joyce - The Man, the Work, The Reputation*. Nova York: New York University Press, 1956. Na tradução da biografia escrita por Ellmann, a frase joga com o equívoco de uma tal maneira que fica bastante difícil eliminá-lo. Podemos interpretá-la como dizendo: "Posso mudar, desfigurar, alterar a língua [idioma] como bem quiser"; ou "Posso fazer com a língua [parte do corpo] o que bem quiser, posso até dar um nó em minha própria língua"; ou "Posso fazer com a língua [nesse caso nos dois sentidos aventados há pouco] o que bem quiser, posso até destituir um rei, arruinar uma vida, reerguer uma nação", ou "Posso fazer o que bem quiser com a língua [parte do corpo], posso até pintar uma parede ou dar um banho em meu gato"; ou "Posso fazer qualquer coisa que desejo com a língua [em oposição a desejar com o coração ou a alma]. Esta última acepção, que poderia parecer estranha para alguns, não é nem um pouco descabida no contexto da teorização lacaniana sobre a língua e suas relações com a constituição do sujeito. Mesmo quando se faz a especificação entre colchetes, indicando que a palavra *língua* se refere a uma parte do corpo ou a um idioma, a frase parece resistir a uma interpretação unívoca. Afinal de contas, o que Joyce faz em *Finnegans wake* é dar um nó em sua própria língua.

² Sigmund Freud, *El Chiste...*, p. 34.

³ Idem, p. 117.

⁴ Idem, p. 123.

⁵ Idem, p. 169.

No seminário sobre as *Formações do Inconsciente*, Lacan opõe o discurso corrente, que ele chama de discurso vazio, à mensagem, que classifica como fala plena. À mensagem estaria ligado um fenômeno de criação de sentido, a um sentido novo que surge na língua, inscrevendo nela a singularidade de um sujeito. Para que se entenda melhor essa oposição, é útil esclarecer que, para a psicanálise lacaniana, um sujeito se caracteriza por ser falante. Em determinados momentos do Seminário V, Lacan o chama de *assujeito*,⁶ para enfatizar o fato de esse ser falante estar totalmente assujeitado à língua e às regras que ela impõe. Esse assujeitamento exclui da linguagem o sujeito; aquilo que é de sua singularidade, da singularidade de seu desejo, fica de fora.

O discurso corrente, que ele denomina de discurso da realidade, é o discurso racional, constituído de pontos fixos que, apesar de estarem longe de responder de um modo unívoco a uma coisa, têm seu sentido dado de alguma forma. Correspondem eles ao que Lacan chama de idéias recebidas. Nesse nível se produz o discurso vazio, e um mínimo de criação de sentidos.⁷

É nos pontos onde se produz uma mensagem, que transmite algo da verdade singular do desejo de um sujeito, que se dá a criação de sentido. Nas palavras de Lacan,

A fala pressupõe a existência de uma cadeia significativa [...] que supõe uma rede de empregos, ou seja, o uso de uma língua, o que supõe [...] todo esse mecanismo que faz com que embora vocês digam, seja pensando nisso ou não, embora vocês formulem, uma vez que entraram na roda do moinho das palavras, seu discurso diz sempre algo a mais do que vocês disseram, e muito evidentemente se fundando no único fato de que ele é fala, sobre a existência em algum lugar desse termo de referência que é o plano da verdade, da verdade na medida em que é distinta da realidade, e algo que faz entrar em jogo o surgimento possível de novos sentidos introduzidos no mundo, na realidade, aí introduzindo literalmente, não os sentidos que estão aí, mas os sentidos que ela faz surgir.⁸

⁶ Como por exemplo na Lição de 29/01/1958. Jacques Lacan, *Formations de l'inconscient*, Seminário V, inédito.

⁷ Idem, Lição de 6/11/1957.

⁸ Idem, Lição de 6/11/1957.

No caso específico em que o trecho citado ocorre, Lacan se refere ao chiste, que ele chama de *traço de espírito*. O chiste se forma no campo da mensagem, como uma violação das normas impostas à língua.⁹ Um pouco adiante, Lacan afirma que, diante de uma mensagem, de uma criação de sentido, ficamos em dúvida se esse acontecimento é um ato falho ou um ato bem-sucedido, se é uma derrapagem ou uma criação poética.¹⁰ Deparamo-nos então mais uma vez com características comuns ao chiste e ao poético.

Invocando Roman Jakobson, Lacan retorna a um texto seu publicado anteriormente, *A Instância da Letra no Inconsciente*, para tratar do que ele chama de “economia geral da função do significante”. Parte assim do que acredita serem as duas vertentes essenciais do significante, metáfora e metonímia, para analisar a técnica do chiste.¹¹ Essas funções estariam presentes em qualquer ato de linguagem como uma dimensão dupla; uma, a da combinação, da contigüidade, da concatenação da cadeia; e outra, a das possibilidades de substituição sempre implicadas em cada elemento de uma cadeia. Ou seja,

*Em todo ato de linguagem, a dimensão diacrônica é essencial, mas existe uma sincronia implicada, evocada pela possibilidade permanente de substituição inerente a cada um dos termos do significante.*¹²

É em virtude dessa “possibilidade permanente de substituição” que Lacan atenta, em *A Instância da Letra*, para a insuficiência do conceito saussureano de linearidade da cadeia discursiva. Prefere então definir a estrutura discursiva como o alinhamento das diversas pautas de uma partitura.¹³ A imagem da partitura é especialmente cara à noção de cadeias significantes que vem sendo adotada neste trabalho. É porque o discurso se organiza dessa forma que podemos ter cruzamentos de cadeias significantes, que, nos termos de Lacan, definem-se como “anéis cujo colar se fecha no anel de um outro colar feito de anéis”.¹⁴ Nas análises de trechos de *Finnegans Wake* realizadas aqui anteriormente, foi possível verificar que, em determinados

⁹ Jacques Lacan, op. cit., lição de 6/11/1957

¹⁰ Idem, Lição de 13/11/1957.

¹¹ Idem, ibidem.

¹² Idem, ibidem.

¹³ Jacques Lacan, “A Instância da Letra no Inconsciente ou a Razão Desde Freud”, in: *Escritos* (trad. Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p. 507.

¹⁴ Lacan, op. cit, p. 505.

pontos, há uma certa regularidade sintática que nos permite antecipar algum sentido ou, por retroação, atribuir um certo sentido a um termo anterior. Em outros pontos, ao contrário, o deslizamento parece infinito, impossibilitando uma antecipação e a determinação de uma regularidade sintática. Nessas ocorrências, o leitor fica à deriva, até que lhe seja possível engancha-se em outra estrutura que lhe permita amarrar os fios soltos dessa escrita. Essa constatação vai ao encontro da visão que Lacan apresenta para a relação *significante/significado*.

Em *A Instância da Letra*, Lacan propõe uma releitura do algoritmo saussureano,

S
s

interpretando o S maiúsculo sobre o s minúsculo como a primazia do *significante* sobre o *significado*. Isso implica que, nessa visão, os *significados* surgem como efeitos *significantes*, ou seja, “somente as correlações do *significante* com o *significante* fornecem o padrão de qualquer busca de *significação*”.¹⁵ Em termos simples, poderíamos dizer que numa frase iniciada com “Eu ando...”, só o termo posterior possibilitará a atribuição de sentido ao verbo. Se o termo seguinte for “cansado”, a *significação* será uma; mas, se o substituirmos por um “a pé”, teremos outra *significação*. Da mesma forma, se acrescentarmos algo mais à frase, é possível que toda ela seja re-significada.

Quando lemos “Marcela amou-me durante quinze meses”, temos um enunciado que pertenceria, nos termos de Lacan, ao discurso corrente. Mas quando Machado de Assis completa a frase, “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis”, cria-se um efeito chistoso, que desloca o sentido do que havia sido dito antes. Numa condensação, Machado traz para o texto a ironia que o celebrou. Mas é importante observar que, nesse enunciado, não há só a ironia, que é geralmente localizada quando alguém enuncia algo querendo dizer exatamente o contrário. De fato, o narrador das *Memórias Póstumas* nos passa a idéia de que Marcela absolutamente não o amou, mas isso vem como um desvio da cadeia sintática, que nos permitira antecipar um sentido. “Marcela amou-me **durante** quinze meses e...” Esse e nos faz esperar algo que complete a expressão temporal, como em “quinze meses

¹⁵ Lacan, *A Instância da letra...*, p. 505.

e onze dias”. O desvio se dá na conjunção, não permitida no “discurso corrente”, entre “durante” e “onze contos de réis”. Há, aqui, um efeito de criação de sentido, e o enunciado passa para o campo da mensagem. Cruzam-se duas cadeias, e a condensação de “enquanto duraram meus onze contos de réis” e “durante quinze meses” em “durante quinze meses e onze contos de réis” não deixa de trazer para o enunciado os ecos das pautas da partitura. Nos termos de Lacan,

*Não há cadeia significante, com efeito, que não sustente, como que apenso na pontuação de cada uma de suas unidades, tudo o que se articula de contextos atestados na vertical, por assim dizer, desse ponto.*¹⁶

Lacan propõe duas fórmulas matemáticas, a da metáfora e a da metonímia. Aqui, particularmente, interessam os sinais que compõem as duas fórmulas, diferenciando uma da outra. Na fórmula da metonímia, o sinal (—) indica a barra de separação entre significante e significado, retomada da teoria saussureana. A barra intacta indica a concatenação, a conexão de um significante com outro. Indica também o deslizamento ininterrupto dos significantes e a resistência da significação. Na fórmula da metáfora, o sinal (+) refere-se a um ultrapassamento da barra, à passagem do plano do significante para o do significado, o que responderia à formação de uma mensagem. Segundo Lacan, a estrutura metafórica indica que é na substituição de um significante por outro que se produz um efeito de significação que é de poesia ou de criação.¹⁷

Ou seja, é quando há o ultrapassamento da barra, quando se produz uma mensagem, que a singularidade de um sujeito se inscreve na linguagem. No seminário sobre as psicoses, Lacan nos oferece uma outra definição, a saber:

Há poesia toda vez que um escrito nos introduz num mundo diferente do nosso, e, ao nos dar a presença de um ser, de uma certa relação fundamental, faz com que ela se

¹⁶ Lacan, op. cit. p. 507.

¹⁷ Idem, p. 519.

*torne também nossa. [...] A poesia é a criação de um sujeito assumindo uma nova relação simbólica com o mundo.*¹⁸

Podemos então presumir que, para a psicanálise, o que comumente chamamos de efeito poético, de poesia, se liga intimamente às formações do inconsciente. A técnica, a elaboração consciente e deliberada de uma combinação de palavras, não dá conta de explicar o que ocorre na poesia. E parece ter sido nessa direção que se encaminhavam as conclusões de Saussure em seus estudos sobre os anagramas.

Jean Starobinski¹⁹ nos relata que Saussure realizou uma longa pesquisa sobre os versos saturninos latinos, mas que depois se expande para outros gêneros de poesia antiga. Nesse estudo, Saussure acaba formulando a hipótese de que esses versos se arranjavam de tal forma que acabavam por escrever, por repetições fônicas, uma palavra-tema, geralmente o nome daquele a quem se dedicava o poema. Como coloca Starobinski, a hipótese de Saussure era de que “o poeta atualiza na composição do verso o material fônico fornecido por uma palavra-tema”.²⁰ Saussure parte então na busca de uma regra que esses versificadores seguissem, e da qual jamais pôde encontrar a prova. Nas palavras de Starobinski:

*Saussure nunca se interrogou sobre as origens do procedimento que ele atribuía aos versificadores gregos e latinos. Bastava-lhe poder afirmar que o fato era constatável em todas as épocas, como um permanente segredo de fabricação.*²¹

Saussure necessitava de uma prova, de um “testemunho exterior” que viesse confirmar a existência de uma regra ou de uma tradição efetivamente observadas. No entanto, jamais pode encontrá-la, e esse fato traz a dúvida, aventada pelo próprio Saussure, de que ele estivesse “vendo coisas”, ou indo buscar nos poemas recorrências fônicas que, de uma maneira ou de outra, acabariam se manifestando. Como interroga Starobinski:

¹⁸ Jacques Lacan, *As Psicoses*, Seminário III (texto estabelecido por Jacques-Alain Miller, trad. Aluísio Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p. 94.

¹⁹ Jean Starobinski, *As Palavras sob as Palavras — Os Anagramas de Ferdinand de Saussure* (trad. Carlos Vogt). São Paulo: Perspectiva, 1974.

²⁰ Starobinski, op. cit., p. 18.

²¹ Idem, p. 41.

*Não estaremos nós diante de um fenômeno análogo ao da projeção de uma imagem entóptica que encontramos em todos os objetos nos quais fixamos nosso olhar? Não há em toda parte fonemas em ordem dispersa, disponíveis para combinações significantes?*²²

Prossegue o autor:

*A margem entre a escolha que isola um fato e a escolha que constrói um fato é pequena. [...] Estaremos certos de que apenas os versos 268 e os seguintes da Eneida darão o anagrama “Priamides”? O estofo fonético da língua não será bastante amplo para que possamos cortar esta mesma palavra em versos ou em obras que não tenham nenhuma ligação com Hector?*²³

O autor coloca que Saussure aventou essas objeções, e tentou responder a elas detalhadamente. Mas, mesmo assim, faltou-lhe a prova final. Quando teve a oportunidade de interrogar um poeta contemporâneo que seguia a tradição latina, Giovanni Pascoli, sobre a existência de uma regra, interpretou o silêncio do poeta como sinal de desaprovação, e interrompeu sua pesquisa sobre os anagramas.

Pode-se interpretar essa história como uma história de fracasso, já que Saussure não conseguiu provar sua hipótese. Por outro lado, é possível pensar que Saussure, nas suas pesquisas, como linguista e foneticista que era, atentou para uma escuta de outra ordem, sobredeterminada fonologicamente, e que o que ele ouviu, longe de ser uma combinação fortuita de sons, apenas não pôde ser comprovado pelos métodos da ciência linguística de que ele dispunha. Abre-se então uma vertente que direciona para o assujeitamento do ser falante à linguagem. O fazer poético não seria, assim, totalmente racionalizado e consciente, como quis Poe,²⁴ e nem uma espécie de psicografia, em que o poeta se entregasse a um poder superior que escreveria por ele. Que um poeta escolhesse um tema e, a partir dele, uma palavra-tema, não

²² Starobinski, op. cit., p. 78.

²³ Idem, pp. 83-84, grifos do autor.

²⁴ Cf. Edgar Allan Poe, “The Philosophy of Composition”, em *The Fall of the House of Usher and Other Writings* (ed. David Galloway), Penguin Books, 1986.

significa que a construção de todo o poema estivesse sujeita ao seu domínio. Nos termos de Starobinski:

*Chega-se, assim, a esta conclusão implícita em toda a pesquisa de Ferdinand de Saussure, de que as palavras da obra se originaram de outras palavras antecedentes, e que elas não são diretamente escolhidas pela consciência formadora. [...] A pergunta que se coloca é: o que existe imediatamente atrás do verso? a resposta não é: o indivíduo criador mas: a palavra indutora.*²⁵

O autor prossegue:

*Atrás das palavras prodigalizadas pelo discurso poético, existe a palavra. O hipograma é um hypokeimenon verbal: é um subjectum ou uma substantia que contém em germe a possibilidade do poema. Este é tão somente a possibilidade desenvolvida de um vocábulo simples. Vocábulo, é verdade, escolhido pelo poeta, mas escolhido como um conjunto de potências e servidões conjuntas.*²⁶

Esse sistema de “potências e servidões conjuntas” são as possibilidades que uma língua nos coloca, de acordo com suas leis. Possibilidades de combinações, substituições e arranjos que um poeta, dada sua constituição psíquica, que por sua vez determina sua posição em relação à sua língua, poderá fazer de outro modo, de um modo singular.

Starobinski conclui em seu texto que o único erro atribuível a Saussure, se é que existiu, foi também uma “lição exemplar”, no sentido de nos mostrar quanto é difícil, para um crítico, não considerar “seu próprio achado como regra seguida pelo poeta”. Ao crítico não basta ter feito uma descoberta. Ele sente a necessidade de dividi-la com o poeta. Mas o poeta prossegue mudo. “Todas as hipóteses podem suceder-se a seu respeito: ele não aceita nem recusa”.²⁷

Isso nos traz de volta a imagem joyceana do artista, estático, aparando as unhas. E o que dizem os críticos sobre a obra desse artista em termos de poesia? Sobre as relações entre o

²⁵ Jean Starobinski, op. cit., p. 107, grifos do autor.

²⁶ Idem, ibidem, grifos do autor.

²⁷ Idem, p. 109.

poético e *Finnegans Wake*, Anthony Burgess afirma que a ambigüidade das palavras nos faz apreensivos numa situação burocrática ou comercial, mas que é um dos prazeres da arte literária. E que, ao lançar vocábulos de grande perplexidade, mesmo sendo essa perplexidade arbitrária, Joyce estava sendo fiel ao seu princípio de comunicação artística.²⁸

Derek Attridge, que faz um estudo sobre as palavras-valise, um dos elementos constitutivos mais importantes de *Finnegans Wake*, afirma que “a insubordinação revelada pelo trocadilho é, naturalmente, um aspecto de toda linguagem poética”. Segundo ele, a independência do significado com relação à representação material, exigida pelo sistema lingüístico, é desafiada por todo e qualquer uso de som ou de aparência na poesia, cujo propósito é estabelecer

*conexões ou contrastes — todos efeitos da rima, do ritmo, da padronização visual, aliteração ou assonância, e o trocadilho é apenas um caso particularmente extremo dessa articulação ao nível do significante, baseando-se na completa coincidência do som entre duas palavras.*²⁹

Esse autor afirma que a ambigüidade e o trocadilho são tidos como desvios e aberrações da linguagem, índices de uma linguagem imperfeita. Começando com uma consideração sobre o trocadilho, Attridge vai dizer que ele está banido do discurso utilitário, mas encontra um lugar na tradição poética, “enquanto se comportar bem”. Isso porque, mesmo tendo esse lugar na tradição literária, o trocadilho vê seu campo de operação limitado em termos de estilo (prefere-se que eles ocorram em contextos não sérios), de frequência (quem faz trocadilhos demais dá sinais de imaturidade) e na dimensão de seus múltiplos significados (prefere-se que haja apenas dois, ambos definidos pelo contexto).³⁰ Pergunta-se então Attridge:

O que aconteceria, porém, se houvesse uma forma de combinar o poder do trocadilho com a disponibilidade daqueles efeitos mais fracos de polissemia e de padronização, de enfocar aquelas associações dispensáveis e de ligar, numa experiência simultânea,

²⁸ Anthony Burgess, *Homem Comum Enfim*, pp. 291-292.

²⁹ Derek Attridge, “Desfazendo as Palavras-Valise ou Quem Tem Medo de *Finnegans Wake*? (trad. Nair Fobé), in: *riverrun - Ensaios sobre James Joyce*, (org. Arthur Nestrovski). Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 343.

³⁰ Attridge, op. cit., p. 345.

*aqueles significados que ficam separados em certos ecos verbais, como a rima e a assonância? E se a operação desse recurso pudesse, então, ser sinalizada independentemente do contexto, e de forma inevitável? Se fosse possível conseguir essa fusão, os processos de exclusão, que operam no trocadilho, poderiam ser acionados com energia redobrada, porque o novo recurso exporia, de forma mais completa, os mitos de uma linguagem monossêmica e uma estrutura preexistente do significado e questionaria mais ainda a crença na transparência, estabilidade e racionalidade da linguagem.*³¹

Centrando-se então nas palavras-valise, que opõe ao trocadilho, Attridge diz que enquanto este último pode ser facilmente tratado como índice de uma imperfeição da linguagem, permitindo a ambigüidade quando deveria insistir na univocidade, a palavra-valise seria um aspecto definidor da própria língua, pois

*deriva do fato de que os mesmos segmentos (letras, fonemas, sílabas) podem se combinar de modos diferentes. Uma língua onde as formações de palavra-valise fossem impossíveis seria uma língua na qual cada significado se combinaria com um significante único e não analisável, isto é, não seria língua alguma.*³²

O autor se vale dessa concepção da palavra-valise para argumentar que *Finnegans Wake* é um texto literário central e não periférico, afirmando que a enorme diferença entre essa obra e outros trabalhos literários é “uma diferença de grau e não de espécie”.³³

Dessa forma, Attridge estaria indicando convergências entre o que se classifica como literário ou poético e *Finnegans Wake*. A diferença estaria mais por conta de um grau mais elevado de plurivocidade, que não poderia ser contida pelos contextos (intra- ou extralingüísticos). Em outras palavras, *Finnegans Wake* seria apenas um texto literário mais radical no tratamento das palavras, e não um objeto a ser marginalizado pela literatura.

³¹ Attridge, op. cit. p. 345.

³² Idem, p. 348.

³³ Idem, p. 354.

Segundo o autor, as palavras-valise, “cruciais ao método de *Finnegans Wake*”,³⁴ têm tido uma história de exclusão muito mais rígida que a do trocadilho. Fora da linguagem do sonho, da parapraxia e das anedotas, elas existiram principalmente na forma de impropriedades ou em versos sem sentido, na linguagem das pessoas não educadas, das crianças e dos idiotas. E a comunidade literária relegou muitas vezes *Finnegans Wake* à mesma área periférica.³⁵

Attridge parece estar sugerindo, entre outras coisas, o que já foi vislumbrado anteriormente neste trabalho. Joyce, colocando em cena de forma inusitada o potencial das línguas, sinalizando a operação desses recursos “independentemente do contexto”, não está só pondo a língua em funcionamento, mas sim escrevendo o próprio funcionamento da língua. A língua nunca foi tão articulada e tão analisável quanto em *Finnegans Wake*.

Outros autores também fazem uma ligação entre *Finnegans Wake* e o texto literário, especificamente a poesia. Paulo Vizioli afirma que a obra tem um tom freqüentemente poético, e que a poesia está presente não apenas nos grandes momentos dramáticos ou líricos mais conhecidos, mas manifesta-se por todo o livro, com grande riqueza de aliterações, rimas e assonâncias.³⁶ Clémence Ramnoux vai mais além, classificando a obra como um poema.³⁷

Explorar a materialidade dos sons, criando ecos, convergências entre fonemas e sentidos é tarefa do poeta.³⁸ Se rimas, aliterações, homofonias e multiplicidades de sentido são elementos que caracterizam o fazer poético, não há dúvidas de que *Finnegans Wake* tem uma convergência com a poesia. Os efeitos sonoros, que são uma das principais características da poesia, sem dúvida estão presentes nessa escrita. Observe-se um pequeno trecho, em que Anna Livia se banha e se adorna para receber seu amado. O som das contas com que ela se adorna ecoa de forma bastante expressiva.

³⁴ Attridge, op. cit., p. 355.

³⁵ Idem, pp. 348-349.

³⁶ Paulo Vizioli, *James Joyce e sua Obra Literária*, p. 98.

³⁷ Na introdução a seu ensaio, a autora diz “quando escrevi o seguinte artigo, não conhecia o poema *Finnegans Wake*. Cf. Clémence Ramnoux, “The Finn Cycle”, in: *A James Joyce Yearbook* (ed. Maria Jolas). Paris: Transition Press, 1949, p. 130.

³⁸ Jakobson considera “muito mais realista e científica que todas as tendências do isolacionismo fonético a concepção de Valéry, que definia a poesia como “hesitação entre som e sentido”. Roman Jakobson, “Linguística e Poética” in: *Linguística e Comunicação*, p. 144.

Then she made her bracelets and her anklets and her armlets and a jetty amulet for necklace of clicking cobbles and pattering pebbles and rumbledown rubble, richmond and rher, of Irish rhunerhinerstones and shellmarble bangles.

Se a escrita de Joyce pode revelar a estrutura de linguagem que sustenta formações do inconsciente como o chiste e o sonho, ela também não deixa de acolher a sonoridade, um dos principais elementos da poesia. *Finnegans Wake* atesta um “ganho de prazer com a palavra”, característico dos chistes e da poesia, como afirma Freud. No livro, existem inúmeros exemplos de condensação, que, como também sugere Freud, é uma atividade do inconsciente (veja-se p. 52 deste trabalho). *Verdichtung* (“condensação”, na língua em que escreveu Freud), como bem apontou Lacan, é um nome que condensa sobre si mesmo a *Dichtung* (“poesia”, na mesma língua) indicando uma conaturalidade com a poesia.³⁹

Por essa obra, inscreve-se a singularidade do sujeito Joyce na linguagem. *Finnegans Wake* amplifica de forma poderosa a escuta atestada por Saussure em seu estudo dos anagramas. Nos termos de Lacan, essa escrita ultrapassa a todo instante a barra que separa significante e significado. Ao mesmo tempo, atesta de forma única a resistência à significação, pelo deslizamento infinito dos significantes, que, em muitos pontos, não nos permite um efeito de significação.

³⁹ Jacques Lacan, *A Instância da Letra...*, p. 515.

I.4 - *Finnegans Wake* e a loucura

“Críticos que apreciaram muito o *Ulisses* estão se queixando de meu novo trabalho. Não o podem entender, por isso dizem que não tem sentido. Se fosse sem sentido poderia ser escrito depressa, sem pensamento, dores, sem erudição”.

James Joyce¹

O impacto negativo gerado por *Finnegans Wake* em seus leitores, a acusação de que o livro era ininteligível, embora não tenha sido uma reação unânime, causou um intenso desconforto em Joyce. Até mesmo aqueles que haviam admirado e aprovado *Ulisses* agora pareciam desertá-lo, explica Anthony Burgess, “como a um homem que estava indo além do que era sadio ou decente”.² A falta de sentido atribuída à obra começou a gerar comentários sobre uma suposta loucura de Joyce. Stanislaus, seu irmão, escreve-lhe em uma carta sobre sua “melancólica suspeita” de um início de “amolecimento do cérebro”.³ Essa suspeita rondou outras mentes, e não apenas por causa de *Finnegans Wake*. O dr. Joseph Collins, médico americano que providenciou ajuda a Joyce no início da década de vinte, disse após ler trechos de *Ulisses*: “Tenho nas minhas fichas textos de loucos exatamente iguais a esses”, e justificou em termos médicos a sua afirmação, explicando aspectos da “deterioração da mente do artista”.⁴

Magalaner e Kain citam críticos que afirmaram que, com *Finnegans Wake*, Joyce “havia perdido o apego à vida humana”, tornando-se obsedado por um mundo sem tempo nem espaço”, ou que apontaram na obra a “atmosfera viciosa” de um mundo fechado, ou então que sugeriram que o próprio Joyce “não sabia o que estava fazendo”.⁵

Jung, embora achasse que Joyce não dispensava cuidados psicanalíticos, não o considerava propriamente louco, tendo até julgado que ele foi capaz de produzir “verdadeiras pérolas psicológicas” em *Ulisses*.⁶ Joyce, apesar de ter-se sentido elogiado, não queria envolvimento algum com a psicanálise.⁷

¹ Cf. Richard Ellmann, *James Joyce*, p. 738.

² Anthony Burgess, *Homem Comum Enfim*, p. 199.

³ Anthony Burgess, op. cit p. 712.

⁴ Idem, p. 636.

⁵ Magalaner e Kain, *Joyce - The Man, The Work, The Reputation*, p. 249.

⁶ Magalaner e Kain, op. cit, p. 775.

⁷ Sobre Jung, Joyce comentou com Georg Goyert: “Ele parece ter lido *Ulisses* do começo ao fim sem um sorriso. A única coisa a fazer num caso desses é mudar de bebida”. Ao Dr. Daniel Brody, dono de uma clínica para

Com relação a *Finnegans Wake*, Joyce teria admitido a um amigo possíveis semelhanças entre as suas reconstruções imaginárias do mundo e as reorganizações psicóticas da esquizofrenia: “Talvez seja insanidade. Daqui a um século será possível julgar”.⁸ Mas o fato de Joyce ter assumido essas semelhanças não significa que ele tenha assumido a própria loucura, o que seria, na verdade, uma contradição em termos. E apesar de terem existido sugestões nesse sentido, os dados biográficos de Joyce não parecem retratá-lo como um ‘louco típico’.⁹

Assim como houve os que sugeriram a loucura de Joyce, há também os que o defendem dessa imputação, atribuindo o caráter “estranho” de sua obra a um espírito inovador na literatura, a uma revolução dos padrões estéticos da época. Anthony Burgess defende *Finnegans Wake* da acusação de ininteligibilidade nos seguintes termos:

Não se entende um escritor que é incompetente ou demente. Ninguém irá negar a competência de Joyce e, pelo que sei, só o sr. Evelyn Waugh declarou que Joyce enlouqueceu, e, aliás, disse o sr. Waugh, porque alguns norte-americanos influentes pediram para ele enlouquecer. Um escritor pode ser ininteligível ao buscar um equivalente verbal para um estado da mente a que não se tem acesso através da linguagem comum. Ele será ininteligível ao ensaiar um naturalismo extremado, tentando, por exemplo, captar a qualidade da linguagem da vida real turvada pela reserva, pela bebida, pelo sono ou pela loucura. Ele será ininteligível ao deliberadamente separar a linguagem de seus referentes (os objetos ou conceitos da vida real aos quais a língua se refere) a fim de criar uma estrutura semimusical. Finalmente, ele pode ser ininteligível ao carregar as palavras com referentes de tal modo (em geral várias associações secundárias aglutinadas em torno da denotação, ou da definição de dicionário) que o leitor fica perplexo e acaba não percebendo o

doentes mentais em Zurique, que solicitou a Jung que fizesse um prefácio para a edição alemã de um livro sobre *Ulisses*, Joyce disse: “Por que Jung é tão grosseiro comigo? [...] As pessoas querem me por para fora de uma igreja à qual não pertença. Não tenho nada a ver com a psicanálise”. Ao que Brody respondeu: “Só pode haver uma explicação. Traduza o seu nome para o alemão”. Cf. Richard Ellmann, p. 774.

⁸ Cf. Chester Anderson, *James Joyce* (trad. Eduardo Francisco Alves). Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

⁹ Sem autoridade alguma para esse tipo de comentário, só posso fazer a afirmação a partir do senso comum. As biografias de Joyce retratam uma pessoa que, apesar de suas excentricidades, sua personalidade forte e irreverente e seu individualismo, parecia ter um senso pleno da realidade que o envolvia.

*referente primário. Joyce, se é que é ininteligível, é ininteligível em todos esses modos não patológicos, e estes parecem ser, em exame, artisticamente legítimos.*¹⁰

Assim, muitos críticos consideram Joyce como um escritor que soube simular, pela linguagem, estados mentais que se afastam, mais ou menos, de uma racionalidade consciente.

Jacques Lacan, que dedica todo um ano de seu ensinamento a Joyce e sua obra, constrói sua hipótese a partir da topologia do nó borromeano, apontando em Joyce uma constituição psíquica singular. O “nó de Joyce” seria composto por quatro aros, o quarto fazendo uma operação de suplência, enlaçando um dos outros aros que teria ficado solto. Ao quarto aro corresponderia a escrita de Joyce.

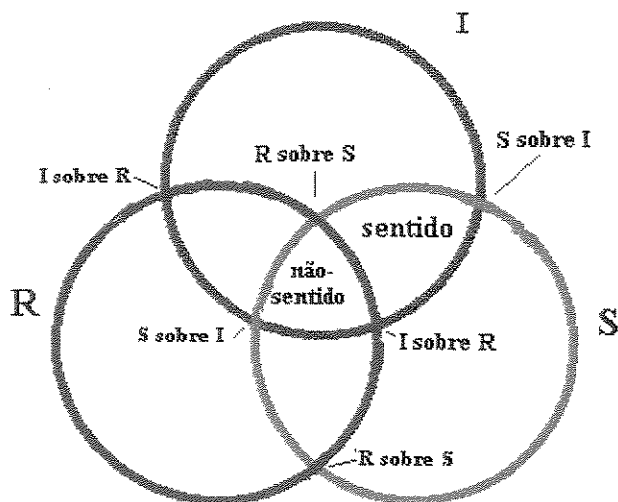
Para que possamos apreciar minimamente a hipótese lacaniana sobre a constituição psíquica de Joyce, faz-se necessário apontar alguns elementos da topologia do nó borromeano.¹¹ A topologia é uma das formas que Lacan utiliza para abordar os três registros — Real, Simbólico e Imaginário — presentes desde o início em sua teorização.

Real, Simbólico e Imaginário são três registros da constituição psíquica do ser humano. O elemento mais forte que os une é justamente a sua interdependência. Cada um dos registros não se pode manifestar de uma forma pura ou isolada. Em toda manifestação linguageira os três estão presentes, um dando sustentação ao outro.

Para figurar essa interdependência, Lacan se vale do nó borromeano, que é um objeto topológico composto por três aros enlaçados de tal forma que, se um deles for rompido, todos se soltam. A figura do nó borromeano é esta:

¹⁰ Anthony Burgess, *Homem Comum Enfim*, p. 298.

¹¹ A origem do nome vem da família Borromeu. Explica Elizabeth Roudinesco: “Os brasões dessa dinastia milanese eram constituídos de três círculos em forma de trevo, simbolizando uma tríplice aliança. Se um dos anéis for retirado, os outros dois ficam livres, e cada anel refere-se à potência de um dos três ramos da família”. Cf. Elizabeth Roudinesco, *Jacques Lacan* (trad. Paulo Neves). São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 364.



Como se pode observar, cada aro tem uma posição precisamente simétrica em relação aos outros dois, cruzando-se com cada um deles em dois pontos. Dessa forma, o aro **R** passa duas vezes por baixo do aro **I** e duas vezes por cima do aro **S**. O aro **S** passa duas vezes por cima do aro **I** e duas vezes por baixo do aro **R**, e assim por diante. Devido à especificidade desse enlaçamento, cada aro só se prende a um segundo através do enlaçamento de um terceiro. Dessa forma, **R** enlaça **S** a **I** e os dois a si mesmo; **S** enlaça **I** a **S** e os dois a si mesmo, etc. Por esse motivo, se qualquer um dos aros for rompido, os três se soltam.

Em *Le Noms Indistincts*, Jean Claude Milner nos oferece uma explicação relativamente sucinta sobre os três registros, **R**, **S** e **I**,¹² na qual irei basear-me para apresentá-los aqui. Milner afirma que há três suposições. A primeira é uma proposição tética, cujo conteúdo não passa de sua própria postulação. Essa proposição é a de *que há*, e será nomeada de Real. A segunda suposição, referente ao Simbólico, é a de que existe *alíngua*, suposição sem a qual nada poderia ser dito e nenhuma suposição se poderia formular. A terceira suposição é a de *que há o semelhante*, onde se institui tudo o que faz elo. A essa suposição se dá o nome de Imaginário.

A partir dessas suposições vão sendo deduzidas, por análise, séries de proposições que se encadeiam. Da suposição de que há o semelhante, concluimos que há o dessemelhante e, a

¹² Jean Claude Milner, "R, S, I", in: *Le Noms Indistincts*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

partir daí, que há relações, pois basta que dois termos sejam considerados semelhantes ou dessemelhantes para que entre eles seja definível uma relação. Em seguida concluiremos que há propriedades, pois, a partir do momento em que existe uma relação entre dois termos, uma propriedade comum pode ser construída por abstração. Concluiremos igualmente que há classes e que elas são fundadas nas propriedades, que as propriedades não passam de uma maneira de construir o semelhante, que há todos e que eles têm um limite, cada todo se suspendendo no ponto onde surge um dessemelhante. Por fim, concluiremos que há o representável, já que a representação nada mais supõe que a semelhança e a relação. Pela simples reiteração e combinação dos procedimentos acessíveis, os todos cuja existência supomos poderão ser ligados uns aos outros em um tecido de semelhante e dessemelhante, que se pode constituir do representável: a isso denominamos realidade.¹³ Na teorização lacaniana, portanto, o Imaginário está ligado ao que comumente chamamos de realidade. Ao registro do Imaginário também pertence o nosso corpo e a imagem que dele fazemos.¹⁴

Para podermos desenvolver algo sobre a segunda suposição, será preciso um breve comentário sobre alíngua. Alíngua é um nome forjado por Lacan para designar o lugar dos equívocos. Quando a língua, que queremos unívoca, falha, nela irrompe alíngua, na ocorrência de um chiste, de um ato falho ou de qualquer outro tipo de equívoco. Em *O Amor da Língua*, Milner dá várias definições de alíngua, que vão se completando sem que se possa eleger uma entre outras.¹⁵

É importante destacar que o nome, “alíngua”, indica que não poderia haver designação unívoca para o lugar dos equívocos. Esse nome, em homofonia com “a língua”, é adequado para indicar justamente que alíngua não se pode separar da língua, e que as duas vivem num entretecer contínuo. Só se pode fazer a hipótese de alíngua a partir do conceito de língua, ou, segundo Milner, por via negativa. Segundo o autor, uma definição de alíngua poderia ser a seguinte: a cadeia de qualquer língua, na medida em que nela um sujeito pode “fazer signo”, “dizer seu desejo”. Uma outra definição propõe alíngua como “o conjunto virtual dos dizeres

¹³ Jean Claude Milner, op. cit., pp. 7-8.

¹⁴ Como aponta Jeanne Granon-Lafont, “no ensino de Lacan, o Imaginário remete à problemática da imagem no espelho”. A matéria e a consistência, segundo Lacan, pertencem também ao registro do Imaginário. Cf. *A Topologia de Jacques Lacan*, (trad. Luiz Carlos Miranda e Evany Cardoso). Rio de Janeiro, Zahar, 1990, p. 138.

¹⁵ Jean Claude Milner, *O Amor da Língua* (trad. Ângela Cristina Jesuino), Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.

do desejo”.¹⁶ Como já se poderia presumir, alíngua está intimamente ligada ao conceito de fala plena, comentado na seção anterior, que por sua vez se liga à produção de mensagem. O chiste é uma irrupção de alíngua na cadeia da língua. Quanto ao poético, Milner afirma que o poeta trabalha alíngua.¹⁷ Um outro modo de abordar alíngua é este: aquilo que, em toda língua, a consagra ao equívoco.¹⁸

Voltemos então à segunda suposição, de que há alíngua. Essa suposição, que nos permite concluir que, numa contingência, um sujeito possa vir a escrever a singularidade de seu desejo na cadeia da língua, também nos possibilita pressupor o discernível e a nomeação, que pertencem ao registro do Simbólico.¹⁹ Em *Le Noms Indistincts*, Milner escreve:

Há um instante em que o eixo clássico das sucessões só pode se inscrever como uma ruptura ou como um salto. [...] Daquilo que não cessava de não se escrever [O Real como impossibilidade] ao que, doravante, não cessa de se escrever, desaparece o acontecimento contingente. [...] E, no entanto, alguma coisa teve lugar: isso não se tocava, agora isso foi tocado. Eis alíngua [...] isso se toca do lado de S.²⁰

Milner conclui daí que podemos dizer que alíngua é a encarnação do Simbólico. Como tudo no nó borromeano está interligado e como cada elemento tem seus efeitos sobre os outros, não fica difícil entender a íntima ligação de alíngua com o Simbólico e também com o Real. Por outro lado, seus efeitos serão também registrados no Imaginário, pelo estranhamento e pela surpresa. Se alíngua é o que inscreve a singularidade de um sujeito na cadeia da língua, e se esse efeito é simbólico (um efeito significante), nada mais lógico que atribuir ao registro do Simbólico a possibilidade de diferenciação e de nomeação.

Sobre a primeira proposição, que o autor chama de tética, Milner esclarece em “Les Mêmes et les Autres”, no mesmo livro, que Fichte definiu esse tipo de proposição como um julgamento que parece atribuir uma propriedade que não poderia preexistir ao próprio julgamento, pois ela só se coloca por meio dele. Para Fichte, essa proposição era a do Eu [Ich],

¹⁶ Milner, *O Amor da Língua*, p. 65.

¹⁷ Idem, p.26.

¹⁸ Idem, p. 27.

¹⁹ J. C. Milner, *Le Noms Indistincts*, p.8.

²⁰ Idem, pp. 41-42.

que, como sujeito transcendental, preexiste a todas as propriedades e as funda. Milner afirma que, em comparação a Fichte, Freud vai mais além, “é mais profundo”, relacionando o próprio *Ich* a um elemento anterior. No lugar do *Ich bin*, de Fichte, Freud propõe o *Es war*, um indeterminado que lhe é análogo, anterior e radicalmente heterótopo.²¹ Milner coloca que esse tempo primeiro, anterior ao *Ich*, só pode ser identificado por uma retroação, feita numa escansão subsequente. Dessa forma, só se pode supor o *Es* a partir do *Ich*. Da mesma maneira, só é possível supor o Real a partir do Simbólico. É quando o Simbólico fura que o Real comparece

Dessa primeira suposição, a de *que há*, nada se pode deduzir. E o Real se apresenta como uma infinita impossibilidade de simbolização e dedução, como o próprio limite do Simbólico e do Imaginário, da linguagem e dos sentidos.²² Ou seja, “face a S que distingue e a I que une, R é portanto o indistinto e o disperso como tais”.²³

Os três registros, enlaçados borromeamente, emprestam suas características ao conjunto: podemos falar no real do nó — a impossibilidade de se desfazer um dos aros sem que os dois outros sejam liberados; no simbólico do nó — o fato de os três aros serem distinguíveis; e no imaginário do nó — a sua representação e a sua consistência, que tornam os aros manipuláveis.²⁴ Ou, como diz Milner: “o nó tem em cada um de seus elementos as propriedades que, como conjunto, ele enuncia; mas, reciprocamente, cada um de seus elementos nomeia uma propriedade que afeta o conjunto, considerado coletivamente, e cada um dos outros elementos, considerados distributivamente”.²⁵

Como se pode observar no esquema, na conjunção do Simbólico com o Imaginário se localiza o sentido.²⁶ O limite do sentido é definido pelo Real, que é a impossibilidade de simbolização. A contigüidade dos dois campos, o do sentido e o do não-sentido, coloca uma questão crucial para a teoria da tradução. Se tradicionalmente se pensou a tradução no contexto de uma oposição binária entre forma e sentido, a consideração do nó põe a descoberto um terceiro elemento, o não-sentido, que está sempre a rondar e a parasitar o campo do

²¹ Milner, *Le Noms Indistincts*, pp. 19-20.

²² Idem, *ibidem*.

²³ Idem, pp. 9-10.

²⁴ Idem, p. 11. Para melhor captar as propriedades do nó, faz-se necessária a sua manipulação. Os efeitos do esquema sobre o olhar são muito menos intensos do que os produzidos quando se manipula o nó.

²⁵ Idem, pp. 12-13.

²⁶ Cf. Jacques Lacan, *R, S, I*, Seminário XXII, inédito, lição de 14/01/1975.

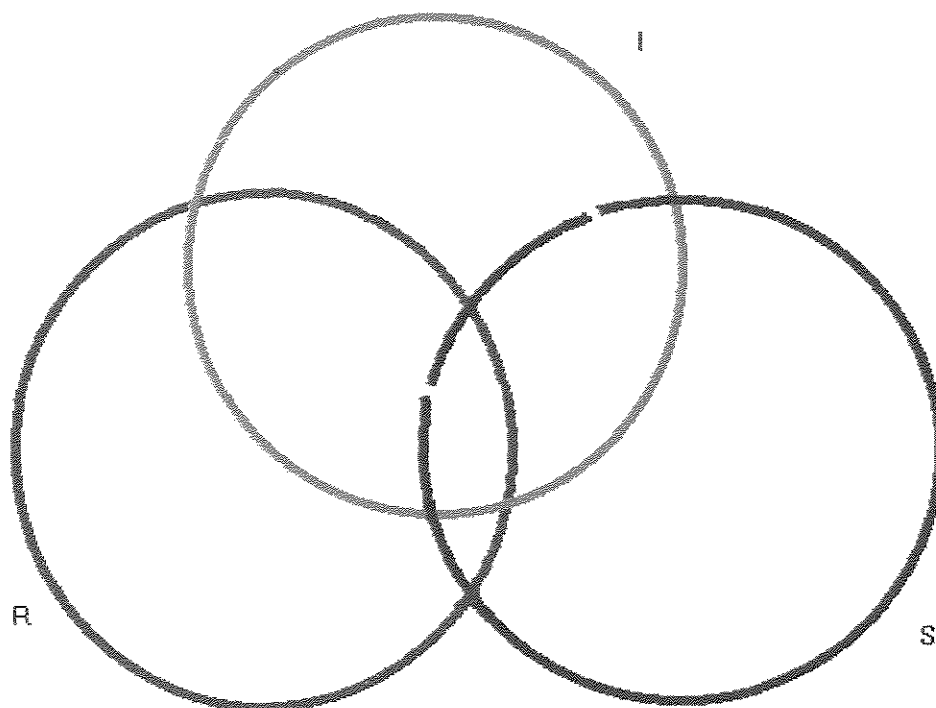
sentido. O Real, o não-sentido, o impossível de ser simbolizado, pode a qualquer momento irromper no campo do sentido, numa manifestação de linguagem na qual um sujeito, trabalhando alíngua, inscreverá a sua singularidade. Essa questão será desenvolvida no Capítulo II deste trabalho.

Após essa explanação sobre as propriedades do nó borromeano e sobre os três registros da teorização lacaniana, **R**, **S** e **I**, podemos voltar à hipótese de Lacan sobre a constituição psíquica de James Joyce. Como já foi dito (embora talvez ainda não tenha sido entendido), Lacan apresenta a hipótese de que em Joyce teria havido um erro de enlaçamento, que teria deixado solto o aro do Imaginário, responsável pela identificação com o Nome-do-Pai. No ensino de Lacan, o Nome-do-Pai é uma instância simbólica de lei e interdição. Lacan propõe momentos da estruturação psíquica de um sujeito, considerando como um dos pontos cruciais a identificação metafórica com o pai.²⁷

Como reparação desse erro, surgiria um quarto aro, que enlaçaria de novo o Imaginário aos dois outros, e que Lacan identifica com a arte de Joyce.²⁸ O esquema do nó com quatro aros seria o seguinte:

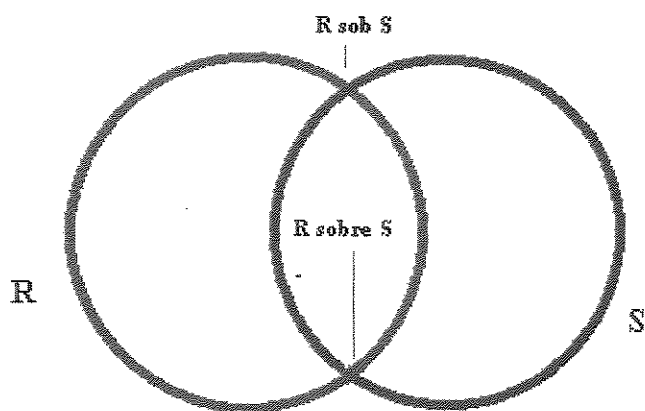
²⁷ Jacques Lacan, *Les Formations de l'inconscient*, Seminário V inédito, principalmente lições de 22 e 29/01/1958.

²⁸ Jacques Lacan, *Le Sinthome*, Seminário XXIII, inédito, lição de 11/05/1976.

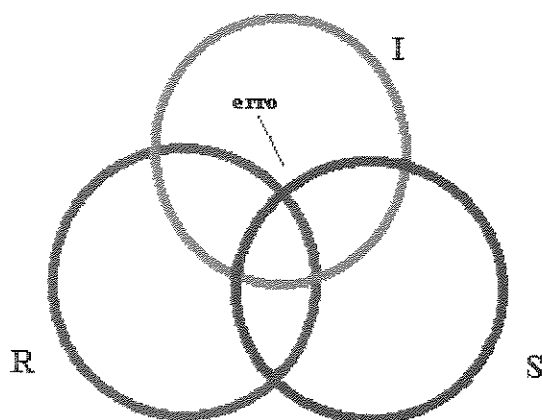


Nota-se aqui um falso nó borromeano: o aro **I** está solto, e **R** e **S** estão enlaçados um ao outro. O enlaçamento não é mais exatamente simétrico, como no esquema anterior: **I** passa duas vezes por baixo de **S** e duas vezes por cima de **R**, mas **S** passa uma vez por baixo e uma vez por cima de **R**. **R**, por sua vez, passa uma vez por baixo e uma vez por cima de **S**. O quarto aro (em amarelo), cruzando-se com **R** e **S**, vem enlaçar o aro **I**, que estava solto.

Para que se possa acompanhar mais atentamente esse enlaçamento, podemos proceder “por passos”. Começemos pelo enlaçamento de **R** e **S**:



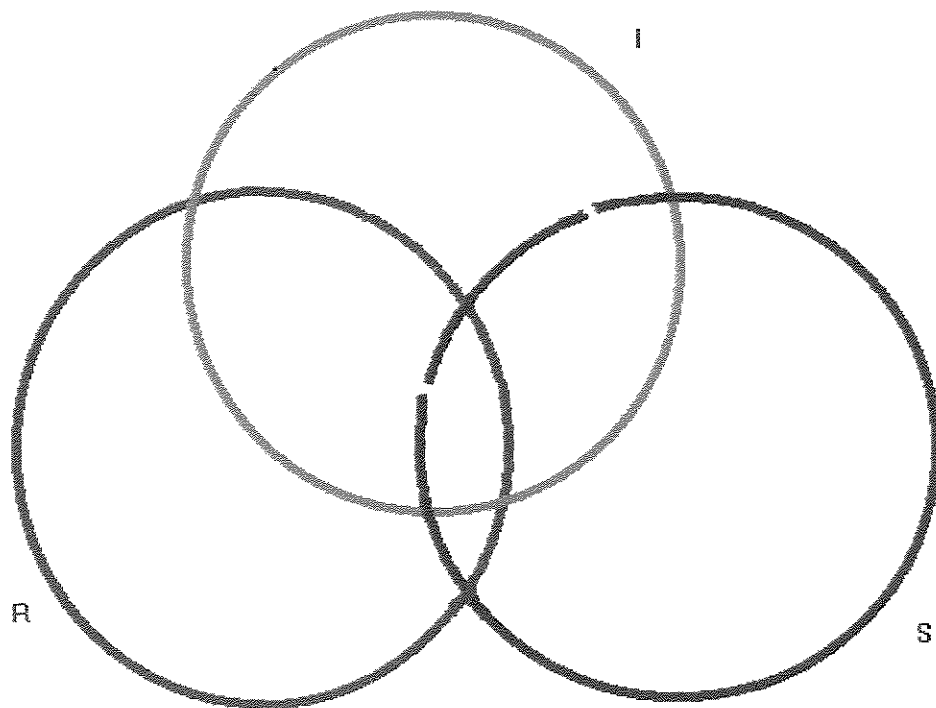
Nota-se que **R** passa uma vez por baixo de **S**, e uma vez por cima. Isso faz com que os dois aros possam estar enlaçados apenas a dois. Para compor um nó borromeano, esses dois aros, nesse momento, teriam de estar soltos, apenas superpostos. Esse primeiro enlaçamento já indica que o nó borromeano a ser produzido é falso, já que **R** e **S**, para se enlaçarem, não necessitam de um terceiro elemento. Colocando agora no esquema o aro **I**, poderemos perceber que ele está solto:



No esquema, há a indicação do ponto em que o enlaçamento está “errado”. Se, nesse ponto, **R** passasse por cima de **S**, como faz no ponto de cruzamento inferior, esse nó seria borromeano.

Mas como, nesse caso, os aros não mantêm uma posição perfeitamente simétrica um em relação aos outros, o aro **I** fica solto, e **R** e **S** enodados sem a necessidade de um terceiro.

O quarto aro vem então para sanar esse “erro” de enlaçamento. Sem se enlaçar diretamente a **I**, prende este aro ao nó:



Esse esquema do falso nó borromeano corresponderia, então, à constituição psíquica de Joyce. Vítima de uma carência paterna, Joyce teria feito de sua arte o quarto aro, como fruto da compensação dessa carência. Como diz o próprio Lacan, “Joyce tem um sintoma, que parte do fato de seu pai ter sido carente: radicalmente carente. Ele só fala disso”.²⁹ Na falta de uma identificação com o Nome-do-Pai, o aro **I**, do Imaginário, estaria, na constituição subjetiva de Joyce, solto, se não fosse a suplência de um quarto aro que vem enlaçar os outros três. Esse quarto aro seria, segundo Lacan, a arte de Joyce, por meio da qual ele criou um nome para si mesmo.

²⁹ Lacan, *Le Sinthome*, lição de 17/02/1976.

Quem conhece a biografia de James Joyce sabe que seu pai foi alcoólatra e foi perdendo os bens e imóveis que herdara ao longo dos anos. Pai de dez filhos, dos quais James era o mais velho, John Stanislaus Joyce se viu obrigado a mudar de casa com a família inúmeras vezes, por falta de pagamento de aluguel. A família passou fome e extremas dificuldades. Ao longo do Seminário *Le Sinthome*, Lacan se apóia muitas vezes em dados da biografia de Joyce que considera importantes, por exemplo, sua relação com a mulher, Nora, o fato de ele ter tido uma filha considerada esquizofrênica e sua resistência em aceitá-la, a sua relação com seus pais. Ao mesmo tempo, Lacan está sempre chamando a nossa atenção para o perigo de se cair na “pequena história”, o que teria como resultado a psicobiografia. O que interessa a Lacan não é um desses dados biográficos e nem o conjunto de todos eles mas, a partir da arte de Joyce, construir uma hipótese sobre uma possível estruturação do aparelho psíquico. Se tais fatos foram ou não elementos constitutivos nessa estruturação, não lhe cabe julgar. Nem Lacan teria condições de fazê-lo. Em suas próprias palavras: “com certeza, não analisei Joyce, o que lamento”.³⁰ A postura e o comportamento do pai de Joyce não seriam suficientes para que Lacan lançasse sua hipótese.

No Seminário *Le Sinthome*, Lacan propõe uma noção interessante para lidar com a obra de Joyce, a de “palavras impostas”, referindo-se a uma imposição à qual Joyce foi sendo cada vez mais submetido, uma imposição que já começa em suas primeiras obras e culmina em *Finnegans Wake*.

*...com respeito à palavra, não se pode dizer que algo não tenha sido imposto a Joyce. Quero dizer que no progresso de algum modo continuado que constitui a sua arte, a saber essa palavra, essa palavra que vem a ser escrita, de quebrá-la, de desmontá-la, de fazer ao fim o que, lendo-a, parece um progresso continuado — desde o esforço que ele fez em seus primeiros ensaios críticos, em seguida no Retrato, e enfim em Ulisses, para terminar em Finnegans Wake — é difícil não ver que uma certa relação com a palavra lhe é cada vez mais imposta. Imposta a ponto de ele terminar por dissolver a própria linguagem [...] impor à própria linguagem uma espécie de quebra, de decomposição, que faz com que não haja mais identidade fonatória.*³¹

³⁰ Lacan, *Le Sinthome*, Lição de 10/02/1976

³¹ Idem, *ibidem*.

De fato, Joyce demonstra, desde seus primeiros escritos, uma predileção pelo equívoco, que vai se intensificando cada vez mais, para culminar no “concentrado de *puns*”, como diz Eric Laurent, que é *Finnegans Wake*. Com a agravante de que nessa obra esses *puns* se fazem simultaneamente em várias línguas. Mas em suas obras anteriores, como já foi dito, Joyce demonstra freqüentemente uma tendência a explorar esse potencial da linguagem.

Pomes Penyeach, por exemplo, um livro de poemas, tem um título que sugere, por homofonia, tanto “poemas” quando “pomos”, frutas que seriam vendidas a um *penny* cada uma. Essa justaposição de poemas e frutas se estende ao próprio corpo da obra. Os poemas são no número de treze, sendo que o primeiro se chama “Tilly”. É como se fosse uma dúzia de frutas e mais uma “de choro” (*tilly*).

Em *Ulisses*, não deve ser à toa que a esposa infiel se chama Molly, que em inglês pode ter uma acepção de “mulher leviana”, “prostituta”. Os exemplos poderiam ser multiplicados,³² mas basta que aqui consideremos rapidamente o título da obra que move toda a consideração deste trabalho, *Finnegans Wake*. “Finnegan” sugere o mítico gigante irlandês, Finn MacCool, uma das mais importantes variações da figura central do romance, mas também evoca as idéias opostas de fim (*Finne*) e recomeço (*again*). A mesma dualidade é insinuada pela expressão *Finnegans Wake*. Se for interpretada como *Finnegan's wake*, o sentido será “o velório de Finnegan”. Se, no entanto, interpretarmos o “s” como um marcador de plural, o sentido será “Os Finnegans despertam”.

Não é surpreendente que Lacan tenha se interessado por um autor que tem uma afinidade tão grande com o jogo de palavras e com o equívoco, já que o equívoco é central para a sua noção de inconsciente, como podemos ver nas seguintes afirmações que constam do Seminário *Le Sinthome*:

...é unicamente pelo equívoco que a interpretação opera. É preciso que haja alguma coisa no significante que ressoe.³³

³² Essas interpretações que atribuem vários sentidos a termos na obra de Joyce são bastante freqüentes nos estudos sobre ele. Neste caso, algumas foram colhidas principalmente em *James Joyce e sua Obra Literária*, de Paulo Vizioli, e em *Homem Comum Enfim*, de Anthony Burgess.

³³ Jacques Lacan, *Le Sinthome*, Lição de 18/11/1975.

*É difícil não ver que o lapso é aquilo sobre o que se funda a noção de inconsciente.*³⁴

Prosseguindo, Lacan, em seu seminário sobre Joyce, propõe uma diferenciação entre sintoma (*symptôme* — em sua acepção clássica na psicanálise³⁵) e sinthoma (*sinthome* — que corresponderia ao quarto aro que reata o Imaginário a um nó borromeano que se enlaçou de uma forma errada:

*Centrei a coisa em torno do nome, do nome próprio. E pensei que [...] é de se querer um nome que Joyce fez a compensação da carência paterna. [...] é claro que a arte de Joyce é algo que, por ser tão particular, o termo sinthoma [sinthome] é bem o que lhe convém.*³⁶

Essa passagem, do sintoma ao sinthoma, é interpretada de uma forma bastante interessante por Catherine Millot. A autora parte do conceito de epifania; conceito, ao que parece, seminal na obra de Joyce, embora ele o tenha definido uma única vez em *Stephen Hero*, um livro que só veio a público quatro anos após sua morte. Nessa obra a definição aparece como segue:

*Por epifania [Stephen] entendia uma súbita manifestação espiritual, tanto na vulgaridade da fala ou do gesto, quanto numa fase memorável da própria mente. Acreditava ser função do homem de letras registrar essas epifanias com extremo cuidado, visto serem elas os momentos mais delicados e evanescentes.*³⁷

³⁴ Lacan, *Le Sinthome*, Lição de 17/02/1976.

³⁵ O sintoma em psicanálise se diferencia do sintoma na clínica médica, que seria sinal de uma disfunção orgânica. Uma das definições de sintoma dadas por Lacan é esta: “O sintoma é uma palavra dirigida ao outro, enigma em busca de seu deciframento, hieróglifo a procura de um sujeito suposto saber ouvi-lo e dar-lhe uma interpretação. (Cf. Jacques Lacan, *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*, 1953, apud. *Dicionário de Psicanálise: Freud e Lacan*. Salvador: Ágalma, 1994, p. 248). O portador dessa mensagem cifrada ignora seu autor tanto quanto seu destinatário. No Seminário *Formations de l'inconscient*, Lacan diz: “o sintoma vai no sentido do reconhecimento de um desejo, mas sob uma forma ilegível”, e também “ele vai no sentido de um desejo de reconhecimento, mas esse desejo permanece excluído, recalçado”, (apud *Dicionário de Psicanálise: Freud e Lacan*, p. 248).

³⁶ Jacques Lacan, *Le Sinthome*, lição de 17/02/1976.

³⁷ Essa citação figura em inúmeros estudos críticos da obra joyceana. Neste caso foi recolhida de Paulo Vizioli, *James Joyce e sua Obra Literária*, p. 28.

As epifanias são registros de um cotidiano banal e corriqueiro. Esses momentos “delicados e evanescentes”, retirados de seu contexto de situação, chegam quase a não ter sentido algum. Ao que tudo indica, Joyce, na qualidade de homem de letras, realmente registrou esses instantâneos,³⁸ dos quais, a título de exemplo, transcrevo um a seguir, onde uma moça conversa com um rapaz:

A MOÇA (com uma voz discretamente arrastada): “Ah, sim... eu estava... na ...i...greja”

O RAPAZ (bem baixo) “Eu...” (sempre muito baixo): “Eu...”.

*A MOÇA (com doçura): “...Ah... mas... você... é muito... malvado...”.*³⁹

Como aponta Catherine Millot, “a trivialidade das epifanias confina com o não-senso”.⁴⁰ Isso porque o contexto do incidente relatado é suprimido, e as frases são interrompidas, o que não permite o afivelamento da significação. De que então serviriam esses pequenos relatos de incidentes banais, quase sem sentido algum?

O conceito de epifania tem sido freqüentemente vinculado a uma teoria estética, supostamente de Joyce,⁴¹ apresentada por Stephen no *Retrato do Artista Quando Jovem*, e que

³⁸ Podemos ter acesso hoje às epifanias graças a uma publicação de Robert Scholes e Richard M. Kain, *The Workshop of Daedalus*. Essa obra contém as quarenta epifanias que sobrevivem como trabalhos independentes, além de comentários sobre as mesmas e, por sua vez, inclui uma coleção anterior de vinte e duas epifanias que constava em *Epiphanies*, de O. A. Silverman. (Cf. James Joyce, “Epifanias” (trad. Bernardina Silveira Pinheiro), in: *Retratura de Joyce - Uma Perspectiva Lacaniana*. Rio de Janeiro: Escola da Letra Freudiana, 1993, p. 112.

³⁹ James Joyce, *Stephen Hero*, apud. Catherine Millot “Epifanias” (trad. Cláudia Moraes Rego), in: *Retratura de Joyce*, p. 146.

⁴⁰ Catherine Millot, “Epifanias” (trad. Cláudia Mores Rego), in: *Retratura de Joyce*, p. 146.

⁴¹ É sedutora a proposta de identificação de Stephen com Joyce. O *Retrato do Artista Quando Jovem* é considerado um romance autobiográfico, mas essa identificação entre personagem e autor deve ser cuidadosa; deve-se guardar dela uma certa distância. Parece que Joyce nos incita a ela, e ao mesmo tempo nos coloca obstáculos. Um depoimento de Italo Svevo, amigo pessoal de Joyce, pode ser esclarecedor nesse sentido: “Todos aqueles que o conhecem sabem que o Joyce que se lava todos os dias não é Stephen Dedalus, o bardo sujo que, quando vê os outros se lavarem e se esfregarem, pensa: eles tentam atingir suas consciências. Por outro lado, Dedalus é grosseiro, enquanto que Joyce me repreendeu um dia porque eu me permitira fazer uma brincadeira um pouco ousada. Ele me disse: é em vão que as escrevo, nunca digo essas coisas. Parece portanto que não se pode ler suas obras em sua presença. Talvez tenha deslizado também para Dedalus alguma outra pessoa. Mas ele está tão bem fundido, tão inteiro que é impossível descobrir em sua imagem as juntas da peça acrescentada, como se fosse um trabalho de marcenaria. No entanto, é a autobiografia de Joyce artista [...]. aliás, os primeiros escritos que Joyce publicou tiveram por assinatura Stephen Dedalus. É uma confissão. (Cf. Italo Svevo, “Uma Visão de Ulysses”, in: *Joyce e o Estudo dos Romances Modernos* (trad. S. Lemos). São Paulo: Mayo, 1974. Uma observação de Anthony Burgess pode ser também esclarecedora a respeito dessa simultaneidade entre

se baseia, segundo ele, em São Tomás de Aquino.⁴² A epifania corresponderia a um momento de revelação estética.⁴³ O termo “epifania” remete desde a uma aparição de uma divindade ou qualquer outro ser sobrenatural até à festa cristã do Dia de Reis, em que Jesus foi revelado como Cristo para os gentios encarnados nas figuras dos três Reis Magos em Belém. Pode também significar um momento de entendimento intuitivo, um clarão de discernimento.⁴⁴ No conceito de epifania está embutida a idéia de um súbito *insight*, e a própria noção de revelação remete à luminosidade, à radiância.

O intuito de Stephen, ao registrar momentos triviais do quotidiano, era revelar essa luminosidade, transformando-os em pequenas obras de arte. Mas, segundo Millot, existe uma “insondável distância entre o valor atribuído por Joyce a esses pequenos textos e a fragilidade de sua capacidade de evocação”.⁴⁵ Joyce/Stephen as considerava como testemunho de uma experiência interior que levava ao êxtase estético, mas dificilmente o leitor partilhará dessa idéia, sendo levado apenas a considerá-las como a inútil transcrição de um incidente trivial.

convite e resistência, chamando-nos a atenção para o perigo de uma aproximação muito íntima entre Stephen e Joyce: “Nenhum escritor foi mais autobiográfico do que Joyce, mas nenhum escritor jamais revelou, ao contar uma história, menos do que ele mesmo”. (Cf. *Homem Comum Enfim*, p. 19). Para os propósitos deste trabalho, será adotada uma postura segundo a qual, para se considerar esse artista que é Stephen Dedalus em sua trajetória, é preciso todo o tempo descolá-lo da figura do Joyce homem, para depois colá-lo de novo a ela. Essa ação de descolar para depois colar é um vaivém contínuo e permeará toda a discussão proposta aqui. É bem mais difícil ler a obra de Joyce sem conhecer os fatos de sua vida. Mas não são os fatos de sua vida que estão nua e cruamente descritos em suas obras. Nesse sentido, considero que não se pode pensar na biografia como um mero apoio à leitura da obra. Sua função é mais importante que isso. A obra de Joyce é e ao mesmo tempo não é autobiográfica.

⁴² Robert Scholes e Marlena Corcoran apontam outras influências decisivas na elaboração da teoria estética de Stephen, bem como uma adaptação da teoria de São Tomás de Aquino para os seus próprios princípios: “...ao moldar e apresentar sua teoria estética, Joyce (através de Stephen) começa com Aristóteles e Tomás de Aquino, passa pelo romantismo e termina com o realismo. Em cada caso, toma exatamente o que quer, molda-o para os seus próprios fins e o associa, sem marcas visíveis, a seus demais empréstimos. Talvez Joyce tenha lido só algumas páginas de Tomás de Aquino, Hegel e Flaubert; talvez mais. Mas produziu uma teoria surpreendentemente clara e eloquente, que alcançou mais leitores que todos os estetas juntos” (Cf. Scholes e Corcoran, “A Teoria Estética e os Estudos Críticos” (trad. Lúcia Xavier Bastos), in: *riverrun: Ensaio Sobre James Joyce* (org. Arthur Nistrovski), p. 85).

⁴³ São Tomás de Aquino definia três momentos de apreensão estética de um objeto, *integritas*, *consonantia* e *claritas*, respectivamente referentes às três qualidades necessárias ao belo: integridade, harmonia e iluminação. No primeiro momento a mente do observador separa esse objeto de todo o pano de fundo do qual ele faz parte e o apreende como *uma* coisa. No segundo momento, são apreciadas as partes do objeto em relação entre si. O terceiro momento é a única síntese lógica e esteticamente permissível. Após termos apreendido o objeto como uma coisa e termos então analisado esse objeto de acordo com sua forma e feito uma apreensão dele como uma coisa, só podemos ver que ele é a coisa que é, e não outra coisa. Dá-se então a iluminação, a revelação estética. (Cf. James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, in: *The Essential James Joyce* (ed. Harry Levin) London: Granada, 1981, pp. 333-34).

⁴⁴ Cf. *The Webster's New Twentieth Century Dictionary - Unabridged* (ed. Noah Webster). Simon and Schuster, 1979, p. 613.

⁴⁵ Catherine Millot, “Epifanias”, p. 144.

Segundo Millot, essa discordância representa um enigma próprio às epifanias: se elas valem como traço de uma ocorrência espiritual, “parecem representar mais seu resíduo, seu dejetto, do que sua expressão”.⁴⁶

O fato de as epifanias serem quase vazias de sentido leva Millot a invocar o nó borromeano. As epifanias corresponderiam à amarração “errada”, em que Simbólico e Real estão unidos e o aro do Imaginário está solto (é útil lembrar que o sentido se dá no campo comum a Simbólico e Imaginário). A experiência de Joyce como escritor, que tem seu desfecho em *Finnegans Wake*, corresponderia ao quarto aro que, enlaçando mais uma vez **S** e **R**, enlaça também o aro **I**, que havia ficado solto no primeiro enlaçamento. A escrita restabelece o nó **RSI**. Nas palavras de Millot:

Escolhendo reiterar a falta (tomando o partido do pai faltoso), persistindo assim hereticamente no erro, repetindo-o, Joyce chega, através de sua arte, a operar a amarração conveniente, passando do sintoma (epifania) ao sinthoma (escritura).⁴⁷

Assim, *Finnegans Wake* se coloca, em sua singularidade, como uma obra que, embora resista a um entendimento, também não é fruto de uma mente psicótica. No seminário *Le Sinthome*, Lacan não dá uma resposta definitiva sobre uma possível loucura de Joyce. De qualquer modo, podemos pensar que um dos elementos mais marcantes da psicose é que, ali, o sujeito não estranha o que diz. Em seu estudo sobre os dizeres nas esquizofrenias, Mariluci Novaes aponta esse dado reiteradas vezes.⁴⁸ Joyce, ao contrário, preocupou-se em “explicar” o que havia de estranho em sua obra. Mesmo se considerando injustiçado pelas opiniões contrárias a *Finnegans Wake*, ele foi capaz de perceber o que essa obra trazia de insólito.

O que se depreende dos ensinamentos de Lacan é que Joyce apresentava uma constituição psíquica singular e pôde, justamente por isso, escrever uma obra também singular.

⁴⁶ Millot, op. cit. p. 145.

⁴⁷ Idem, p. 148.

⁴⁸ Mariluci Novaes, *Os Dizeres nas Esquizofrenias — Uma Cartola sem Fundo*. São Paulo: Escuta, 1996, pp. 149 e 166, por exemplo.

I.5 Conclusão

O intuito deste capítulo foi contrapor *Finnegans Wake* a algumas manifestações de linguagem em suas relações com o inconsciente. *Finnegans Wake* se parece em alguns aspectos com o chiste, em outros com o sonho, em outros com o poético e com a arte literária. Pode assemelhar-se também à produção de um psicótico, num jogo de esvaziamento e transbordamento de sentidos, mas o próprio Lacan não classifica Joyce como um louco. Em uma das lições do seminário, Lacan se pergunta: “a partir de quando alguém é louco? Joyce era louco?” E diz que não responder a isso não o impede de apresentar sua hipótese.⁴⁹

A hipótese de Lacan se liga mais ao que ele chama de *savoir-faire* de Joyce, que indica uma posição diferenciada do artista em relação à língua:

*[Joyce] escreve o inglês com esses refinamentos particulares que fazem que a língua... ele a desarticula. Não é preciso acreditar que isso começa com Finnegans Wake. Bem antes de Finnegans Wake, ele tem um modo de despedaçar as palavras, notadamente em Ulisses, é verdadeiramente um processo ... que se exerce no sentido de dar à língua na qual ele escreve um outro uso; um uso que está longe de ser ordinário. Isso parte de seu savoir-faire...*⁵⁰

Esse tratamento diferenciado da língua, esse *savoir-faire* que pode desarticulá-la, Lacan o liga, em outro seminário, à prática analítica. Em *Mais, Ainda*, ele diz:

Joyce, acho mesmo que não seja legível — não é certamente traduzível em chinês. O que é que se passa em Joyce? O significante vem recheiar o significado. É pelo fato de os significantes se embutirem, se comporem, se engavetarem — leiam Finnegans Wake — que se produz algo que, como significado, pode parecer enigmático, mas que é

⁴⁹ Jacques Lacan, *Le Sinthome*, lição de 10/02/1976.

⁵⁰ Idem, lição de 20/01/1976.

*mesmo o que há de mais próximo daquilo que nós analistas, graças ao discurso analítico, podemos ter — o lapso.*⁵¹

Esse *savoir-faire*, essa posição subjetiva que faz Joyce desarticular a língua e nos impor uma outra escuta, tem certamente uma convergência com o que foi apontado antes em análises de trechos de *Finnegans Wake*. A analogia, proposta aqui, do momento em que a folha superior do bloco mágico fosse levantada, fotografando um instante fugaz em que as cadeias significantes estivessem se articulando, parece mesmo ir ao encontro dessa escuta do lapso que deve realizar a psicanálise. O fato de Joyce não narrar um sonho, mas simulá-lo pela própria linguagem, o chiste que ocorre às avessas em *Finnegans Wake*, tudo isso convida, quer Joyce o tenha desejado ou não, a uma investigação baseada na psicanálise.

Convite que Lacan aceitou, formulando uma hipótese que coloca a leitores e tradutores uma grande questão: como lidar com uma obra assim tão singular? No caso específico deste trabalho, a importância dessa investigação e da hipótese de Lacan terá seus desdobramentos para a própria concepção do que seja a tradução. Este capítulo se liga ao seguinte no sentido de, sem abandonar a psicanálise, voltar-se mais diretamente para a tradução.

A topologia do nó borromeano será retomada, dando apoio à abordagem das três operações de escrita propostas por Jean Allouch, tradução, transcrição, transliteração. A presença do nó borromeano nesta argumentação, embora para alguns pareça inusitada, tem toda uma pertinência que pode passar despercebida. O fato de os três registros, R, S e I, só poderem ser considerados em conjunto é perfeitamente mostrado no enlaçamento do nó, em que cada um dos aros tem uma posição simétrica em relação aos outros. Um único enlaçamento “errado” significa que o nó deixa de ser borromeano. É o que acontece com o “nó de Joyce”. Das seis passagens entre os aros, cada um deles se cruzando duas vezes com os outros dois, apenas uma foi falha, justamente o cruzamento entre Simbólico e Real. Essa falha repercute no Imaginário, que fica solto, e também nos outros dois aros, que ficam presos sem a intervenção do terceiro.

O nó apóia a formulação de Lacan, segundo a qual Joyce foi vítima de uma “carência paterna”, ou seja, a falta de uma identificação com o Nome-do-Pai, a instância simbólica

⁵¹ Jacques Lacan, Seminário XX, *Mais, Ainda*. (Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller, versão brasileira de M. D. Magno). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

(carência essa que se presentifica pelo “erro” de enlaçamento) tem uma série de conseqüências na estrutura psíquica de Joyce. Uma única posição deslocada modifica toda a estrutura, e o efeito mais visível disso é o aro do Imaginário que fica solto. Como será detalhado no próximo capítulo, o sentido se dá, no nó borromeano, no campo de intersecção entre Simbólico e Imaginário. Se o Imaginário está solto, Joyce não poderá ocupar uma posição comum em relação aos sentidos de sua língua. E mesmo com a suplência do quarto aro, que se enlaça aos outros prendendo o do Imaginário, não há possibilidade de, topologicamente, transformar a estrutura do nó a quatro numa estrutura de nó a três borromeano. O aro do Imaginário é preso por essa suplência, mas Simbólico e Real continuam enlaçados de forma “errada”. O efeito borromeano se perde.

A escrita de Joyce, representada pelo quarto aro, é a própria suplência que lhe faltava para escapar da psicose, mas ao mesmo tempo atesta uma diferença estrutural entre Joyce e um sujeito neurótico “normal”. E, se Joyce está em outra posição subjetiva em relação à língua, existe uma barreira para o reconhecimento, pelo leitor, dessa sua produção artística. Da sua posição, determinada por um nó borromeano de três aros, o leitor tem grandes dificuldades para ler essa produção joyceana que é resultado de um enlaçamento diferente.

Em sua análise da abordagem que Lacan faz da obra de Joyce, Diana Rabinovich⁵² deixa clara essa posição subjetiva singular, que difere da nossa e cria um obstáculo a uma possível empatia do leitor com sua obra. A escrita de Joyce não tem nada que possa “ecoar no inconsciente do Outro”.⁵³ E essa impossibilidade de que algo ressoe se liga intimamente com a questão do sentido:

*[Ser pós-joyceano é saber] que o gozo do sintoma na escritura de Joyce nada tem a ver com o sentido, mas se propõe como uma atividade de deciframento, para a qual nada co-move a fibra de nosso próprio sintoma.*⁵⁴

Por outro lado, Joyce também não é um psicótico, sendo qualificado por Lacan como um “desabonado do inconsciente”:

⁵² Diana Rabinovich, “Suplencias del nombre del padre”, in: *La Angustia y lo Deseo del Otro*. Buenos Aires: Ediciones Manacial, 1993.

⁵³ Diana Rabinovich, op. cit. p. 178.

⁵⁴ Idem, pp. 178-79.

*Reduzindo-se a estrutura do homem, Joyce fica fora do discurso de uma maneira que lhe é própria, pois não se trata do fora do discurso das psicoses, mas sim do fato de que seu modo de estar fora do discurso é precisamente o exílio, não só de seu país, mas de sua própria língua.*⁵⁵

A autora julga que é possível, a partir da peculiar forma de suplência de Joyce, deduzir uma teoria da cura para as psicoses. Em primeiro lugar porque, segundo ela “Joyce não é um psicótico, mas alguém que supriu a ausência do Nome-de-Pai de maneira particular e que, assim, nos ensina algo sobre essas suplências”.⁵⁶

Rabinovich faz ainda uma diferenciação entre o equívoco joyceano e o equívoco que opera na situação de análise. Na interpretação analítica, o equívoco é a única arma com que conta o analista contra o sintoma, mas esses equívocos se articulam com o inconsciente do outro, do sujeito em análise, estão destinados a ele, enquanto em Joyce o inconsciente do outro não é destinatário de seus equívocos. O analista deve calcular em função de significantes que lhe são desconhecidos. Joyce, e também os poetas, calculam em função dos significantes de que dispõem.⁵⁷ Conclui então a autora:

*É nesse sentido que se pode retomar Joyce como um desabonado do inconsciente; sua escrita não é interpretável, só permite deduzir a função do pai que nomeia como suplência da ausência do Nome-do-Pai.*⁵⁸

Se Joyce, com sua constituição psíquica singular, impõe uma barreira ao reconhecimento com base num “sentido” de sua escrita, como traduzi-lo, se a tradução é uma operação que tem por base o sentido? Essa questão será retomada no terceiro capítulo deste trabalho.

⁵⁵ Rabinovich, op. cit. p. 180.

⁵⁶ Idem, p. 186.

⁵⁷ Idem, p. 187.

⁵⁸ Idem, ibidem.

Este capítulo tentou mostrar, por via negativa, o que há de singular nessa obra de Joyce. Tentou, também, abrir uma via de contato entre a psicanálise e a arte que não caia na psicobiografia. François Regnault pode nos esclarecer algo sobre essa via de contato.

Em primeiro lugar, o autor faz uma diferenciação entre a arte, a religião e o discurso da ciência, a partir dos modos como cada um se organiza em relação à falta, ao buraco, à Coisa. Podemos dizer que, no nó borromeano, essa falta está presente no centro, onde se localiza o não-sentido. O enlaçamento dos três registros — Real, Simbólico e Imaginário — delimitando um espaço central que corresponde ao vazio, ao objeto “para sempre perdido”, causa do desejo e determinante de uma divisão estrutural do sujeito. O autor cita Lacan, que no Seminário sobre a *Ética na Psicanálise*, afirma:

*Essa Coisa é acessível nos exemplos mais elementares, que são quase da natureza da demonstração filosófica clássica, com a ajuda do quadro-negro e do giz.[...] Essa Coisa, da qual todas as formas criadas pelo homem são do registro da sublimação, será sempre representada por um vazio, precisamente porque ela não pode ser representada por outra coisa — ou, mais exatamente, porque ela não pode senão ser representada por outra coisa. Mas, em todas as formas de sublimação, o vazio será determinante.*⁵⁹

Regnault indica, seguindo as diretrizes fornecidas por Lacan, que esse vazio não é apenas uma função espacial, mas também simbólica. Ele é da ordem do Real, e a arte utiliza o Imaginário para organizar simbolicamente esse Real. Ele está entre o Real e o significante.⁶⁰

Especificamente, a arte se caracteriza, no ensino lacaniano, por se organizar ao redor desse vazio. Qual seria então a relação entre psicanálise e arte? Regnault aponta que, para Lacan, não há psicanálise aplicada à obra de arte⁶¹. Segundo o autor, Lacan não aplicará a psicanálise nem à arte e nem ao artista. Aplicará, sim, a arte à psicanálise, julgando que, “como o artista precede o psicólogo, sua arte deve fazer avançar a teoria psicanalítica”.⁶²

⁵⁹ Jacques Lacan, Seminário VII, *L'Éthique de la psychanalyse*, apud. François Regnault, “L’art selon Lacan”, in: *Conférences d’esthétique lacanienne*. Agalma, Seuil, p. 11.

⁶⁰ François Regnault, op. cit. p. 26.

⁶¹ Idem, p. 15.

⁶² Idem, p. 16.

Considerando a relação de Freud com a arte, Regnault aponta o mesmo movimento. Cita o estudo sobre Leonardo da Vinci, no qual “tudo o que é traço singular do artista pode tornar-se um desenvolvimento teórico de um conceito analítico”.⁶³ Segundo Regnault, em Freud, aquilo que parece uma elucubração sobre o autor é na verdade o avanço de um conceito. Essa constatação se aplica aos estudos de Freud sobre Moisés, Leonardo da Vinci, Michelângelo ou Goethe.⁶⁴

Assim, as abordagens feitas por Lacan e Freud da arte e do artista não vão no sentido de uma aplicação de conceitos que vise à demonstração, mas sim na direção inversa: é a partir da arte, que, em muitos casos, a psicanálise avança. O mesmo se dá no caso específico do estudo lacaniano de Joyce.

Se a singularidade da produção joyceana moveu Lacan em determinado ponto de seu ensinamento, é essa mesma singularidade que move este trabalho. Sem dúvida, a perspectiva é diferente, pois, aqui, o que se busca é um desdobramento, para a teoria da tradução, dessa reflexão de Lacan sobre a estruturação do sujeito e sua sobredeterminação pela linguagem.

Finnegans Wake entra como aquilo que causa toda a reflexão, já que parece ser um desafio máximo para qualquer tradutor, justamente devido a essa singularidade. Não sendo um chiste, nem um sonho, nem poesia, nem a produção de um psicótico, o que seria então *Finnegans Wake*? Só Joyce parece ter a palavra para definir o que produziu. *Finnegans Wake* é um “fonêmano”.

⁶³ Regnault, op. cit., p. 17.

⁶⁴ Idem, p. 18.

CAPÍTULO II:

A TRADUÇÃO NO NÓ BORROMEANO

II. 1 Introdução e esclarecimentos

Este capítulo gira em torno da obra *Letra a Letra*, de Jean Allouch, em que o autor liga a tradução a duas outras operações de escrita, a transcrição e a transliteração. Antes que se discuta essa obra, faz-se necessário, no presente momento, esclarecer certos pontos que podem ainda estar nebulosos. Allouch define a tradução como uma operação de escrita regida pelo sentido, e faz suas considerações com base no ensino lacaniano. Até aqui, o trabalho falou muitas vezes de sentido, falou de escritos que não fazem muito sentido, e até esboçou um entendimento do que seja a afirmação lacaniana segundo a qual o significado é um efeito significante (p. 58). Até agora, os dois conceitos, “significado” e “sentido”, foram empregados de forma a se referir a uma só idéia, ligada àquilo que se entende ou se apreende de um determinado texto. Essa idéia, por sua vez, se liga à referencialidade e à comunicação. A ela só se opõe, no que foi apresentado até agora, a noção de “criação de sentido”, que se liga à poesia, ao chiste e a formações do inconsciente que, como o sonho, precisam ser decifradas. A criação de sentido se liga também à fala plena, que se opõe à fala vazia que, segundo Lacan, corresponde ao discurso corrente e às idéias recebidas.

A questão que se coloca, para o presente trabalho, é de saber que sentido falta a *Finnegans Wake*. De que essa obra não pertence a um “discurso corrente” parece não haver dúvidas. Mas a escrita joyceana vai mais além, não permitindo, em muitos casos, nem um efeito de criação de sentido.

Por outro lado, ao longo de seu ensinamento, Lacan nem sempre emprega a palavra *sentido* de uma forma idêntica. Embora se possa dizer que ele opõe sentido a significação, sendo que o primeiro se liga ao que aqui ficou estabelecido como efeito de *criação de sentido*, e o último ao efeito significante também já explicitado neste trabalho, há momentos em que essa diferença parece não estar tão clara.

Como veremos um pouco adiante, Allouch afirma que a tradução é uma prática não teorizável, com base na afirmação de Lacan segundo a qual “o sentido rola como um tonel”, ou seja, não há limite para o deslizamento dos sentidos. Como essa afirmação de Allouch é importante para a presente reflexão, faz-se necessário esclarecer que “sentido” é esse que rola

como um tonel. Seria aquele que, no nó borromeano, tem seu campo delimitado pela intersecção entre Simbólico e Imaginário (p.70)? Ou seria esse campo do nó borromeano o lugar do efeito de criação de sentido?

Ficam então esclarecidos alguns pressupostos que este trabalho assume, a saber:

- O sentido que rege a operação de tradução, aquele que rola como um tonel, aquele que, segundo Allouch, não permite que a tradução seja uma prática teorizável, corresponde ao que até o presente momento foi designado neste trabalho como “sentido”, “significado” ou ainda “significação”. É produzido como um efeito de correlações significantes e, no nó borromeano, está localizado no campo delimitado pela intersecção de Simbólico e Imaginário.
- O efeito de criação de sentido, que no ensino lacaniano é denominado muitas vezes simplesmente como “sentido”, em oposição a “significação”, é o que ocorre como efeito de surpresa, poesia, perturbação, efeito causado por um jogo significante inusitado, novo e estranho às normas da língua. Liga-se à fala plena, à inscrição da singularidade de um sujeito na cadeia da língua, à produção de mensagem. No nó borromeano, estaria no campo delimitado pela intersecção entre Simbólico e Imaginário, mas no momento instantâneo em que um dos aros fosse rompido.

Essa última afirmação é corroborada pela idéia de que o real do nó é justamente a impossibilidade de se desfazer um dos aros sem que os dois outros sejam liberados (p. 73). Se esses momentos de criação de mensagem se dão pela irrupção do Real na cadeia simbólica, é coerente localizar esse “sentido” lacaniano, que aqui aqui é denominado “efeito de criação de sentido”, no próprio corte de um dos aros do nó.

Isso porque, em termos topológicos, a percepção do caráter borromeano de um nó só se dá no momento em que ele se desfaz, por meio de um corte. O que, por sua vez, remete ao que há de instantâneo no chiste, aquela espécie de entretempo, aquele “fator de conjunção do “ainda não” e do “terá sido”.

Nos termos de Lacan, no efeito de criação de sentido há uma espécie de estreitamento, daí a relação com o nó borromeano. O efeito de sentido é do campo do Real, e o Real entra justamente para estreitar, restringir um deslizamento da significação. No seminário RSI, Lacan afirma que “o efeito de sentido a se exigir do discurso analítico não é Imaginário, não é

também Simbólico; é preciso que seja Real”.¹ Em *L’etourdit*, Lacan opõe claramente sentido e significação, dizendo que a interpretação analítica “é do sentido e vai contra a significação”.² Assim, a prática analítica se sustenta muito mais de uma operação de decifração do que de uma operação de tradução, que lide com significações. Uma formação do inconsciente como o chiste, por exemplo, não tem, em termos estritos, uma significação. Ela vem justamente como a quebra de uma significação antecipada, causando estranhamento, riso, ou ainda constrangimento, no caso mais específico do lapso. Esses efeitos são Reais, e o Real, fora do campo de intersecção entre Simbólico e Imaginário, não significa nada. A esse respeito, Lacan nos esclarece, já no “Seminário sobre ‘A Carta Roubada’”, quando fala sobre o registro da verdade, sobre aquilo em que consiste a tal inscrição da singularidade de um sujeito na cadeia significante:

*...esse registro [o da verdade] ... situa-se num lugar completamente diferente, isto é, propriamente na fundação da intersubjetividade. Situa-se ali onde o sujeito nada pode captar senão a própria subjetividade que constitui um Outro como absoluto.*³

Esse Outro, com letra maiúscula, só pode ser a linguagem, à qual o sujeito se percebe, nesses momentos, assujeitado. E esses momentos em que irrompe o Real, em que se dá uma formação do inconsciente, trazem efeitos (riso, constrangimento, etc.) e não significações. Nada impede que tentemos, como o próprio Freud fazia, explicá-los, decompô-los, atribuí-los a determinadas contingências ou afetos. Mas o próprio momento e seus efeitos nada significam.

Aceitando essa premissa de que o “sentido” lacaniano (aqui, efeito de criação de sentido) vai contra a significação, estreitando-a e impedindo seu deslizamento, resta articular o que desse sentido diz respeito à tradução.

¹ Jacques Lacan, *RSI*, seminário inédito, lição de 11/02/1975.

² Jacques Lacan, “L’etourdit”, in: *Scilicet*, no. 4. Paris: Seuil, 1973.

³ Jacques Lacan, “Seminário sobre ‘A Carta Roubada’”, in: *Escritos* (trad. Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Zahar, 1988, p. 22.

II. 2 Traduzir, transcrever, transliterar

Segundo Allouch, “escrever se chama **transcrever** quando o escrito é regulado pelo som, **traduzir** quando se baseia no sentido e **transliterar** quando é regido pela letra”.⁴ Em seu livro *Letra a Letra*, Allouch procura, por diversos caminhos, definir a psicanálise como uma “clínica do escrito”, sendo a transliteração o procedimento que deve reger essa clínica. Dado que, na abordagem de Allouch, as três operações não são isoláveis (trata-se, isso sim, de uma questão de prevalência, em cada caso, de uma sobre as outras duas), este trabalho buscará verificar que conseqüências essa proposta pode ter para o campo da tradução.

Sobre a transliteração alguma coisa já foi dita aqui anteriormente, na seção 2 do primeiro capítulo deste trabalho, que trata dos sonhos. Um exemplo dado por Allouch de uma situação de análise, em que um sonho é transliterado por um chiste interpretativo (a imagem do peixe sobre o ombro de um homem invocando “peso seu” - *poisson/son poids*), ilustra de maneira sucinta a operação da transliteração, que, nesse caso, se impõe às duas outras. Allouch afirma que o sonho não traduz o voto do analisando de ir levando seu peso e nem transcreve (no sentido de escrever o som), já que o “levar/carregar seu peso” não aparece escrito foneticamente”. O sonho translitera, escreve por imagens, e a imagem do peixe só é preferida a qualquer outra porque, na língua do sonhador, “peixe” (*poisson*) é homófono de “peso seu” (*poinds son*).⁵

Segundo Allouch, a transliteração escreve a homofonia. A primeira imagem do sonho (um homem carregando nos ombros um corpo humano) se apóia na homofonia para escrever “*je suis porté sur l’épaule*”, que pode significar “sou carregado no ombro” e também “sou chegado a uma paleta”. Assim, essas imagens não devem ser interpretadas por seu valor de imagem, pois, em si mesmas elas não sugerem nenhuma dessas possibilidades associativas. A imagem

⁴ Jean Allouch, *Letra a Letra* (trad. Dulce Duque Estrada). Rio de Janeiro: Campo Matêmico, 1994, p. 14

⁵ Jean Allouch, op. cit. p. 66 Allouch também indica que essa conjunção não seria possível, por exemplo, em inglês, e antecipa o obstáculo enfrentado por um seu virtual tradutor. Diante desse encontro homofônico, ao tradutor será dada a escolha de não traduzir (citando os termos em francês), o que certamente não é vocação de um tradutor, ou recriar inteiramente, em algumas páginas, uma seqüência onde a homofonia iria atuar para os seus leitores. Esse exercício também se distancia do que entendemos por tradução. (Idem, ibidem). Deparamo-nos aí com mais um ponto de impossibilidade imposto à tradução.

*só tem valor a partir da relação feita entre seu traçado e a língua do sonhador, relação introduzida — mas como enigma — pelo relato do sonho e que o chiste conclui, dando ao enigma sua solução.*⁶

Mas nessa transliteração, como em qualquer outra, as outras operações também estão presentes. Nas palavras de Allouch,

*...a transliteração não basta, por si só, para definir um modo de leitura [...] sua entrada em jogo na leitura é uma operação simbólica que se verifica, em cada caso, estar articulada às duas outras operações, que são a tradução (do registro do imaginário) e a transcrição (operação real). Assim, a questão dos diferentes tipos de leitura encontrou sua formulação, construindo-se como aquela dos diversos modos possíveis de articulação dessas três operações.*⁷

Para o autor, a articulação mais comum da tradução se faz com a transliteração. Esta última, “quando se impõe concretamente”, está a serviço “da ancoragem da tradução na literalidade”.⁸ A tradução proposta por Lacan para o termo freudiano “*Unbewusste*” (“inconsciente”), por exemplo, para “*l’une bévue*” passa, segundo o autor, o *Unbewusste* de duas maneiras: a tradução propõe, por um lado um equivalente semântico para o termo traduzido, mas também “passa o ‘*Unbewusste*’ como significante”.⁹ Sobre esse ponto, faremos uma discussão mais detalhada logo a seguir.

Para termos uma idéia de como se dá a ancoragem da tradução na transliteração, é útil verificar como Allouch aborda a questão da tradução na prática analítica. A operação da tradução na psicanálise é a responsável, segundo o autor, pela “aborrecida definição” desta última como uma “psicologia das profundezas”. Os sentidos se aprofundam, ficam mais densos, não havendo o que possa deter a sua proliferação. Como exemplo desse tipo de leitura, Allouch apresenta um caso em que um analisando abandona seu analista quando este afirma que, com

⁶ Jean Allouch, op. cit., p. 69.

⁷ Idem, p. 15 (grifo do autor).

⁸ Idem, p. 16.

⁹ Idem, p. 111.

aquilo que o analisando dizia naquela sessão, ele (analisando) estava realizando a “castração sádico-anal de seu pai”.¹⁰ O intuito de Allouch em seu livro é promover a transliteração como o tipo de leitura em que deve apoiar-se a psicanálise e, ao mesmo tempo, fazer obstáculo a outros tipos de leitura que procurem trazer à tona algo que supostamente esteja nas profundezas do inconsciente.

Assim, o autor insiste na transliteração como a leitura que deve ser realizada na prática analítica. Voltando ao sonho do homem que carregava um peixe, se a análise se baseasse na *tradução* das imagens em “conteúdos” inconscientes, a figura do homem carregando o peixe daria lugar a uma série de associações que não teriam fim. Uma imagem remeteria a outra, essa a outra, e assim sucessivamente, sem que houvesse um ponto de estancamento. E esse ponto deve justamente ser colocado pela letra. A análise não parte de significados que as imagens evocam, mas sim de uma escrita que pode ser feita com essas imagens, e dos jogos homofônicos que elas põem em ação “na língua do sonhador”. O que Allouch chama aqui de “língua do sonhador” nos remete à noção de alíngua, apontando para uma relação singular de um sujeito com sua língua materna, e também para a observação de Derrida, segundo a qual “o sonhador cria sua própria gramática”.

Sempre apoiando-se na afirmação de Freud segundo a qual a interpretação dos sonhos se assemelha ao deciframento realizado por Champollion, o autor defende essa leitura “com o escrito”, que possa se ancorar em alguma parte, neste caso, na letra. Para tanto, aponta que antes de Champollion decifrar os hieróglifos, eles eram “lidos” de alguma maneira. Mas a egiptologia só pôde ser reconhecida como uma disciplina com a leitura realizada por Champollion, já que este conseguiu empreendê-la como um encaminhamento racional.¹¹ Allouch considera que, nos casos em que a análise se desenvolve como uma tradução das profundezas, justifica-se a acusação de Popper, segundo o qual as interpretações analíticas não são refutáveis. Mas a interpretação que se faz como uma leitura-deciframento pode ser objeto de um exame racional.¹²

Como já se poderia imaginar, Allouch comenta sobre o emprego do termo “tradução” nos escritos de Freud ser mal explicitado. Freud nos fala em “tradução” dos sonhos, mas depois

¹⁰ Segundo Allouch, esse impasse teve um final satisfatório já que, contrariamente ao que em geral acontece na prática analítica atual, o analisando pôde perceber que o caso de seu analista era incurável. Op. cit., p. 13.

¹¹ Idem, ibidem.

¹² Idem, p. 17.

se corrige, dizendo que não se trata, propriamente falando, de tradução, mas sim de um deciframento, tal como o de Champollion.¹³

Vários outros autores que tentaram articular tradução e psicanálise partem dessa alusão que Freud faz a Champollion, que acaba desembocando em uma analogia entre o trabalho do tradutor e o do analista. Tal movimento é observável, por exemplo, em Patrick Mahony, que, classificando Freud como um dos grandes pensadores e inovadores no domínio da tradução, coloca o analista como um tradutor de sonhos ou de sintomas.¹⁴ Em resumo, “o objetivo mais geral do analista é fazer, por meio de suas traduções, a tradução e a transposição do que é inconsciente para o que é consciente”.¹⁵ Chamando-nos a atenção para o fato de que, na obra de Freud, o termo “tradução” muitas vezes equivale a “interpretação”, sendo ambos às vezes também identificados com “transformação”, Mahony diz que, etimologicamente, os termos “tradução”, “transferência” e “metáfora” são sinônimos.¹⁶ O analista é colocado então como uma espécie de tradutor intersemiótico (nos termos de Jakobson¹⁷), que traduz sinais não verbais para uma linguagem de palavras.

Alan Bass indica que foi o próprio Freud quem possibilitou essa comparação entre analista e tradutor. Aponta que, no final do século passado, Freud frequentemente classificava suas descobertas iniciais como triunfos de tradução.¹⁸ Freud comparava o seu trabalho ao de Champollion, e os sintomas e sonhos a hieróglifos, que tinham um significado oculto a ser decifrado.¹⁹

François Peraldi também classifica o trabalho do analista como uma tradução intersemiótica²⁰ e afirma, como já havia feito Lacan,²¹ que Freud teria antecipado Saussure e Jakobson em seus achados sobre a linguagem.²²

¹³ Allouch, op. cit., p. 14.

¹⁴ Patrick Mahony, “Towards the understanding of translation in psychoanalysis”, in: *Psychoanalysis and Discourse*, Londres: Tavistock Publications, 1987, p. 3.

¹⁵ Mahony, op. cit., p. 8.

¹⁶ Idem, p. 7.

¹⁷ Jakobson identifica três tipos de tradução: a intralingual (paráfrase), a interlingual (ou tradução “propriamente dita”) e a intersemiótica. Cf. Roman Jakobson, “Aspectos Lingüísticos da Tradução”, in: *Lingüística e Comunicação* (trad. de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix, 1974, pp. 64-65.

¹⁸ Alan Bass, “On the History of a Mistranslation and the Psychoanalytic Movement”, in: *Difference in Translation* (ed. Joseph Graham). Ithaca: Cornell University Press, 1985, p. 102.

¹⁹ Alan Bass, op. cit., idem.

²⁰ François Peraldi, “Traduction et Psychanalyse”, in: *Meta - Journal des Traducteurs*, vol. 27, no. 1, Montreal: Les Presses de l'Université de Montreal, 1982, p. 12.

²¹ Especificamente em “Radiophonie”, in: *Scilicet 2/3*. Le Champ Freudien, Au Seuil, 1970, pp. 55-59.

²² François Peraldi, op. cit., p. 13.

A diferença trazida pelo trabalho de Allouch é que esse autor não se contenta em invocar a comparação que Freud faz entre o trabalho do analista e as decifrações realizadas por Champollion. Allouch nos mostra com detalhes o próprio trabalho de Champollion que, como se poderá ver, se afasta da tal “tradução intersemiótica” que os outros autores como Mahony, Peraldi e Bass afirmam que o analista faz.²³

O grande salto de Champollion, como relata Allouch, foi justamente ter deixado de tomar os hieróglifos por seu valor de imagem. Um estudioso da época, Kircher, afirmava saber ler os hieróglifos e propunha, por exemplo, para o nome de um faraó que hoje se translitera “*Apries*”, a seguinte leitura: “Os benefícios do divino Osíris devem ser buscados por meio de cerimônias sagradas e da cadeia dos gênios, a fim de se obterem as bênçãos dos céus”.²⁴ Allouch considera que não deveríamos zombar dessa “tradução desvairada”, e afirma que a psicanálise atual está longe de se isentar desse tipo de facilitação. Classifica essa clínica de “kircheriana”. É justamente o que ocorre no exemplo da “castração sádico-anal...” Se a análise for conduzida como uma operação de tradução, os sentidos atribuídos a falas ou imagens vão remeter indefinidamente a outros sentidos. Nos termos de Allouch, “os sentidos se adensam”.

A visão de Kircher era a de que a escrita hieroglífica era uma anotação direta da intuição, como uma escrita superior, não sujeita à maldição de Babel. Silvestre de Sacy, um outro estudioso, já se afastava um pouco dessa noção, propondo o conceito de “língua hieroglífica”, que aproximava a escrita hieroglífica à chinesa, ambas representando um “estágio ideográfico” da escrita. Assim, os hieróglifos representariam idéias ou conceitos que eram “traduzidos” intersemioticamente.

O termo estágio, segundo Allouch, implica uma espécie de teoria evolucionista: o primeiro estágio seria o das línguas bárbaras que, por serem sem escrita, estariam submetidas a uma contínua mudança; o segundo seria o das línguas hieroglíficas (egípcia e chinesa), que têm seu vocabulário estabilizado pela ideografia, mas, como esta última se caracteriza por seus

²³ Peraldi chega a propor, no desenvolvimento de seu trabalho, uma diferenciação entre o trabalho do tradutor e o do analista. Utilizando a metáfora da moeda, ele afirma que o tradutor operaria na face da imagem, ou seja, no campo do Imaginário, das representações mais ou menos ideológicas ou científicas; ao passo que o analista operaria na face da cifra, do significante, apegando-se à materialidade das palavras em sua relação com as outras. (Op. cit. pp. 22-23). Na borda da moeda, onde as duas faces se encontram, o tradutor e o analista partilham aquilo que, para o primeiro, é erro de tradução, e para o último é algum mecanismo de defesa. (p.23). Mas, para Peraldi, as operações realizadas pelos dois tipos de trabalhos são relativamente estanques, e não estão enodadas borromeanamente, como propõe Allouch.

²⁴ Idem, p. 113.

termos não apresentarem flexões, as línguas hieroglíficas não teriam uma gramática, o que as impediria de sedimentar por escrito as nuances do pensamento. Só o terceiro estágio, o das escritas fonéticas, como o grego e o latim, combina a estabilidade do escrito à leveza da fala. Segundo Allouch, essa classificação se baseia no preconceito que vê no escrito um instrumento de fixação da fala.²⁵

Afastando-se, de uma forma ou de outra, desse preconceito, Champollion parte para um jogo de conjecturas, que Allouch compara a um “jogo de batalha naval”, um jogo fora do sentido, “onde as determinações dos valores das letras serão dadas **pelas relações das letras com os lugares**, e que permitirá a Champollion dizer “*touché*” quando a letra for por ele observada no próprio lugar onde a esperava.²⁶ Champollion compara inscrições hieroglíficas em dois textos diferentes e faz a suposição de que aquelas letras devem ser transliteradas por “Ptolomeu”. Uma outra inscrição, supostamente a do nome de Cleópatra, pela recorrência dos caracteres confirma a hipótese de Champollion, que agora se apóia num “saber textual”.²⁷

Continuando a comparação entre o trabalho de análise e as decifrações realizadas por Champollion, não há dúvidas de que o analista também parte de suposições e começa a jogar às cegas, numa espécie de “certeza antecipada”. Em análise, também é necessário um momento de dizer “*touché*”, momento esse em que se confirmam suposições, agora já fundamentadas num certo saber textual sobre a língua do sonhador.

Voltando ao texto de Allouch, nesse primeiro passo do deciframento, a operação se dá sem nenhum apoio do sentido. Champollion deu vários outros passos, e trilhou um caminho intrincado e cheio de detalhes, composto de suposições e confirmações, nem todas bem-sucedidas. O que importa destacar é que na decifração do nome de *Ramsés*, por exemplo, Champollion identifica um hieróglifo em forma de círculo, e supõe, a título de mera conjectura, que esse hieróglifo seja o pictograma do sol. Traduz em seguida a palavra “sol” em língua copta (um dialeto egípcio antigo) e obtém a palavra “*Rā*”. Volta então ao hieróglifo em forma de círculo para supor que este escreva não a palavra “sol”, mas o significante “*Rā*”.²⁸

Assim, o hieróglifo passa a ser considerado sob um ponto de vista inteiramente diferente daquele que operava antes. Segundo Allouch, “os especialistas diriam que o hieróglifo é, então,

²⁵ Allouch, op. cit. p.113.

²⁶ Idem, p. 117.

²⁷ Idem, ibidem.

²⁸ Idem, p. 127.

tomado ‘fonograficamente’, e não mais ‘pictograficamente’.²⁹ O autor aponta que, partindo da pictografia e passando pela tradução, Champollion realiza depois desta última um “desprendimento de sentido”. Assim, a tradução, no deciframento, é “posta a serviço da transliteração”.³⁰ Nas palavras de Allouch, “é preciso, pois, ali onde se fareja um sentido, não traduzir para transportar o sentido, mas **traduzir para ter significante** sobre o qual assentar o apoio homofônico da transliteração”.³¹

Vê-se, portanto, que na transliteração as três operações estão operando, a transcrição e a tradução “a serviço da transliteração”. A transliteração, como aponta Allouch, tem seu ponto de partida na transcrição.³² Ela parte da escrita de sons, já que o grande salto de Champollion foi ter tomado os hieróglifos “fonograficamente”. Mas essa escrita do som é regida por uma fonologia, e não é apenas uma notação de um som, fora do universo da linguagem.

A tentativa de transcrição, como notação do real, que está fora da linguagem (e que será abordada a seguir) pode ser identificada também no primeiro movimento de Champollion, ao identificar o hieróglifo em forma de círculo como pictograma do sol (que seria um gesto influenciado pela visão kircheriana da linguagem). Dessa forma, a transcrição dá apoio à transliteração, mas é em seguida abandonada, o mesmo acontecendo com a tradução, como foi visto há pouco.

Como já foi mencionado, Allouch define a transcrição como uma escrita que tem por base alguma coisa fora do campo da linguagem. O exemplo que nos é mais conhecido é o da transcrição fonética. Aí, o som é reconhecido como fora do campo da linguagem no momento em que a Linguística distingue entre fonética e fonologia. O autor nos chama a atenção para um ponto que diferencia a Linguística da psicanálise. Citando Jakobson, ele afirma que, onde a Linguística se contenta com dois termos, som e sentido (e portanto apenas com a transcrição e a tradução) a psicanálise faz referência a três operações e a três termos. Observa também que existem outras tentativas de transcrever muitos objetos além dos sons — dos complexos movimentos da dança até um simples jogo de cara ou coroa.³³

²⁹ Allouch, op. cit. p. 127.

³⁰ Idem, ibidem.

³¹ Idem, pp. 127-128, grifo do autor.

³² Idem, p. 16.

³³ Idem, p. 15.

Neste ponto, é interessante observar o que Benveniste coloca sobre a tentativa de alguns lingüistas para expulsar da Lingüística o elemento SENTIDO. Para esse autor, o sentido é uma condição fundamental da análise lingüística:

*O sentido é de fato a condição fundamental que todas as unidades de todos os níveis devem preencher para obter status lingüístico. [...] Em vez de ziguezaguear com o “sentido” e de imaginar processos complicados — e inoperantes — para deixá-lo fora do jogo retendo somente os traços formais, é preferível reconhecer francamente que ele é uma condição indispensável da análise lingüística.*³⁴

Definindo o que são unidades lingüísticas, Benveniste trabalha com o conceito de níveis, identificando duas funções dos elementos lingüísticos: a de integração e a de constituição: “Uma unidade será reconhecida como distintiva num determinado nível se puder identificar-se como ‘parte’ da unidade de nível superior, da qual se torna integrante”.³⁵ Essa distinção entre constituinte e integrante tem, segundo o autor, importância fundamental. Seu alcance funciona entre dois limites. O limite superior é traçado pela frase, que comporta constituintes mas não pode integrar nenhuma unidade mais alta. O limite inferior é o traço distintivo do fonema, que não comporta em si nenhum constituinte de natureza lingüística.³⁶

E essa distinção entre constituinte e integrante é fundamental porque aí, julga o autor, se encontra “o princípio racional que governa, nas unidades dos diferentes níveis, a relação entre FORMA e SENTIDO.

*Eis que surge o problema que persegue toda a lingüística moderna, a relação forma: sentido, que muitos lingüistas queriam reduzir à noção única de forma, sem porém conseguir libertar-se de seu correlato, o sentido. O que não se tentou para evitar, ignorar ou expulsar o sentido? É inútil: essa cabeça de Medusa está sempre aí, no centro da língua, fascinando os que a contemplam.*³⁷

³⁴ Émile Benveniste, “Os níveis de análise lingüística”, in: *Problemas de Lingüística Geral*, vol. I (trad. Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri). Campinas: Pontes, 1991, p. 130-131, grifo do autor.

³⁵ Émile Benveniste, op. cit. p. 134.

³⁶ Idem, ibidem.

³⁷ Idem, p. 134-135, grifos do autor.

Prosseguindo em seu raciocínio, Benveniste propõe as seguintes definições: a *forma* de uma unidade lingüística define-se como a sua capacidade de dissociar-se em constituintes de nível inferior; o *sentido* de uma unidade lingüística define-se como a sua capacidade de integrar uma unidade de nível superior.³⁸ Conclui então o autor:

*Forma e sentido aparecem assim como propriedades conjuntas, dadas necessária e simultaneamente, inseparáveis do funcionamento da língua. As suas relações mútuas revelam-se na estrutura dos níveis lingüísticos, percorridos pelas operações descendentes e ascendentes da análise e graças à natureza articulada da linguagem.*³⁹

É interessante, neste ponto, voltar à definição proposta por Lacan para o que seja significado, ou seja, como um efeito da articulação significante. Embora Lacan e Benveniste não partam exatamente dos mesmos pressupostos, pode-se ver aí uma convergência entre as propostas dos dois autores. Para ambos, o significado, a significação, ou mesmo o “sentido” como o propõe Benveniste, não é meramente a outra face da folha de papel ou da moeda, mas sim um efeito da articulação entre os significantes. Além disso, ambos os autores parecem concordar, nesse ponto, com Milner, quando este último afirma que a significação é uma característica secundária, fruto de uma covariação, na qual a sintaxe desempenha um papel fundamental.

Jean Claude Milner afirma que a significação não é uma variação independente, mas uma covariação. Em outros termos, não acontece que a significação mude quando permanecem iguais a sintaxe e o léxico. Em contrapartida, não acontece, salvo raras exceções, que a sintaxe mude sem que mude a significação; também não acontece que mude a identidade individual dos termos lexicais sem que mude a significação. Por ser covariação, a significação é uma característica secundária que, apesar disso, é mais acessível à intuição imediata. E é justamente por isso, segundo o autor, que a significação é utilizada, em Lingüística, como índice.⁴⁰

³⁸ Benveniste, op. cit. pp. 135-136.

³⁹ Idem, p. 136.

⁴⁰ Jean Claude Milner, *Introduction à une science du langage*. Paris: Éditions du Seuil, 1989, p. 309. Milner define a sintaxe como um sistema de posições, e o léxico como um sistema de termos. A posição não deve ser confundida com o lugar que um determinado termo vem a ocupar numa frase. O lugar pode mudar sem que mude a posição sintática, e vice-versa. A posição (ou ainda, o sítio) se refere a um espaço que pode, ou deve, ser ocupado por um termo (p. 285-310).

Mas se o sentido (ou significado ou significação) tem para a Lingüística um papel fundamental (a despeito de alguns lingüistas terem desejado expulsar essa “cabeça de Medusa”), mesmo que esse papel seja, como coloca Milner, um papel de “índice” (já que elementos lingüísticos como fonemas, morfemas, etc. são todos definidos, em última instância, em referência ao sentido), para a tradução, especificamente, a significação, além de ser fundamental, não é índice. A significação é o que rege a operação da tradução.

Se a Lingüística pode, até certo ponto, trabalhar em termos de forma (definindo por exemplo os fonemas de uma determinada língua), e lançar mão do sentido como um índice ou um aval numa análise, a tradução trabalha, principalmente, sobre esse elemento “integrativo” que constitui o sentido. E se o sentido fosse apenas “a outra face da folha de papel”, um elemento estático, uma característica primária da linguagem, bastariam dicionários para se realizar um trabalho de tradução. Os computadores, cada vez mais avançados, já teriam substituído o elemento humano nessa empreitada.⁴¹

No entanto, por mais que se afirme que o objetivo primeiro da tradução é *comunicar* para alguém o que é dito numa língua que lhe é desconhecida, não se pode ignorar que da tradução fazem parte outros componentes. Na esteira da diferenciação proposta anteriormente, entre sentido/significação e efeito de criação de sentido, é preciso pensar que ambas as vertentes fazem parte da prática tradutória. E pensar a tradução com o nó borromeano pode ajudar a evidenciar esse fato. O efeito de criação de sentido se dá numa cadeia onde já circula a significação como um efeito significante. O nó se rompe, e algo de singular se escreve.

O nó borromeano entra, neste trabalho, como um “apoio ao pensamento”, como diz Lacan. E o nó ajudará não só no trabalho com a escrita singular de Joyce, mas também para que se possa articular à oposição forma/sentido (proposta por exemplo por Benveniste) um terceiro elemento, o efeito de criação de sentido que, no nó, responde pelo registro do Real. É assim que a psicanálise e a proposta de Allouch entram nesta discussão sobre a tradução.

⁴¹ No campo da tradução, já há alguns anos vários autores têm insistido na dimensão “humana” do processo tradutório, no necessário envolvimento do tradutor com os textos que produz. Entre esses autores estão, por exemplo, Rosemary Arrojo (*Oficina de Tradução A Teoria na Prática*. São Paulo: Ática, 1986; *Tradução, Desconstrução e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993) e Maria Paula Frota, *A singularidade na escrita tradutora: linguagem e subjetividade nos estudos da tradução, na lingüística e na psicanálise*. Tese de Doutorado, Unicamp, IEL, 1999).

Voltando à transcrição fonética, Allouch observa que, a partir do momento em que se transcreve, entra-se no campo de uma linguagem, e o objeto produzido pela transcrição passa a ser, também ele, determinado pela linguagem. Mas a transcrição tem como ideal a própria coisa, como se a notação não interferisse no objeto notado. Existe, portanto, um obstáculo real à transcrição, já que o objeto visado nunca será objeto obtido, pois é impossível que ela produza “o tal e qual” do objeto.⁴² Nas palavras de Allouch, “a transcrição esbarra nesse ponto e, chocando-se com ele, tropeça”. Daí sua definição da transcrição como operação real, no sentido em que Lacan, com Koyré, define o real pelo impossível”.⁴³ A transcrição se debate com o Real, com o que está fora da linguagem.

É interessante observar que a transcrição estaria num paralelo com aquele primeiro estágio da “concepção evolucionista” das línguas denunciada por Allouch. A transcrição, como tentativa de fazer uma notação do Real, comungaria com uma visão “kircheriana” da escrita hieroglífica, que a considerava como uma notação direta da intuição, “não sujeita à maldição de Babel”.

A regra da transcrição fonética é esta: um som por letra, uma letra por som. Allouch a identifica em várias gramáticas, inclusive na de Port-Royal, e afirma que qualquer pessoa escolarizada sabe que tal regra não se aplica. Nas suas palavras,

*alguma coisa na escrita resiste à sua redução a um redobramento da fala e, mesmo que isso desagrade a Voltaire, a escrita não é uma fala para os olhos. Longe disso, este é apenas um dos ideais que ela ocasionou.*⁴⁴

Imaginando que esse ideal pudesse ser realizado, Allouch afirma que, nesse caso, a escrita não teria nenhuma utilidade para o “estreitamento” do jogo do Imaginário e do Simbólico: duplicando estritamente a fala, ela só faria reproduzir a frouxidão desta.⁴⁵

⁴² Allouch, op. cit. p. 15

⁴³ Idem, ibidem.

⁴⁴ Idem, p. 62.

⁴⁵ Idem, ibidem. Lacan define esse jogo entre Imaginário e Simbólico como “flexível demais”. Sobre a frouxidão da fala, Allouch afirma que a escrita tem por função deter a proliferação dos sentidos. Afirma também que não existe tradução, no sentido moderno do termo, que esteja fora ou antes da invenção da escrita. Conta então uma anedota, para exemplificar o que significa “traduzir” numa sociedade que não efetuou a escrita de sua língua. Essa anedota, que os africanos de Banguá -- distrito de Bamileké -- contavam entre eles, encontrando nela motivo de hilaridade, é a seguinte:

Pode-se dizer que a transcrição vai no sentido inverso da transliteração: esta última se apóia na transcrição e na tradução para depois abandoná-las e seguir seu trilhamento na letra. A transcrição, que tem como ideal a notação de algo que está fora da linguagem, acaba esbarrando numa impossibilidade e apoiando-se na tradução e na transliteração.

Ao tentar fazer a notação do Real, a transcrição tem como produto algo que já está dentro do campo da linguagem, atestando assim um cruzamento entre Simbólico e Real, que significa ao mesmo tempo uma perda, já que o Real não pode ser simbolizado. O produto de tal operação, no caso da transcrição fonética, já conta também com o comparecimento do campo do sentido e, portanto do Imaginário, já que a diferenciação entre, por exemplo, um par de fonemas e um par de alofones se dá com base no sentido.

A passagem da Fonética para a Fonologia é sutil e deve ser abordada com cuidado. A transcrição fonética lida com sons, que são diferentes de fonemas, objeto de estudo da Fonologia. É possível dizer que na transcrição o Imaginário incide, introduzindo o sentido, porque qualquer escuta é determinada por um sistema fonológico. Nas palavras de Sapir, “no mundo físico, falantes e ouvintes leigos emitem e são sensíveis a sons, mas o que eles sentem que estão pronunciando e ouvindo são “fonemas””.⁴⁶ Assim, a transcrição é uma escrita que não deixa de estar sobredeterminada por um sistema fonológico, e, portanto, pelo Simbólico.

A tradução se coloca, nos termos de Allouch, como uma operação de escrita regulada pelo sentido. No nó borromeano, estaria no campo delimitado pelo Simbólico e pelo Imaginário. Quando o tradutor toma o sentido como referência, é levado a desconhecer sua dimensão imaginária. Os sentidos se adensam, se aprofundam, e sempre é possível perguntar a alguém que pretenda ter captado um sentido: “que sentido tem esse sentido?”. É por isso,

“Um médico branco de uma missão protestante, o doutor Broussous que, não compreendendo uma palavra de banguá, utilizava em sua clínica os préstimos de um tradutor africano chamado André. Um dia, um fazendeiro africano vem à consulta trazendo uma galinha. Segue-se então a seguinte troca de palavras:

O consulente (em banguá, para André): Será que o doutor consentiria que eu lhe traga minha mulher amanhã?

O doutor (em francês, para André): O que é que ele quer que eu faça com esta galinha?

André (ao doutor): Ele quer que o senhor atenda a mulher dele.

O doutor (a André): Pois que ele a traga!

O consulente (intrigado com o que acaba de ouvir, sem entender, dirigindo-se a André): O que diz o doutor?

André (ao consulente): Ele diz que é para você dar a galinha a minha mulher e trazer o dinheiro amanhã com a sua mulher. (Idem, p. 62n).

⁴⁶ Edward Sapir, “A Realidade Psicológica dos Fonemas”, (trad. J. Philipson e Antônio Carlos Quicoli) in: *Fundamentos Metodológicos da Lingüística* (org. Marcelo Dascal) vol. II. Campinas, 1981. (Edição financiada pelo organizador, em colaboração com a Unicamp), p. 38

segundo o autor, que a tradução geralmente se quer “literal”, o que quer dizer simplesmente que a tradução procura pontos de ancoragem em outras partes além do simples transporte de sentidos a que ela se consagra: “é necessária à tradução uma outra referência para lidar contra o que Lacan observava ao dizer que o sentido rola como um tonel”. Não é com o sentido que se detém a fuga do sentido”.⁴⁷

Sobre a observação de Allouch, segundo a qual em certos casos o tradutor toma o sentido como referência, vale voltar mais uma vez a Benveniste. Esse autor estabelece uma diferença entre “sentido” e “designação”. O sentido seria uma propriedade que um elemento da língua possui de constituir, enquanto significante, uma unidade distintiva, opositiva e identificável para os locutores nativos, “de quem essa língua é a língua”. Ao mesmo tempo, a linguagem se refere, segundo Benveniste, ao mundo dos objetos, globalmente, nos seus enunciados completos e sob forma de unidades inferiores que se relacionam com esses “objetos” gerais ou particulares, tomados na experiência ou forjados pela convenção lingüística.⁴⁸

Dentro dessa distinção, é óbvio que o tradutor opera sobre os sentidos, que constituem “unidades distintivas, opositivas e delimitadas por outras unidades”. Como já foi observado, essa definição de Benveniste não destoa das propostas de Milner, que caracteriza a significação como uma covariação, e de Lacan, que a identifica como um efeito significante. Se algum tradutor “toma o sentido como referência”, estará julgando que o significado deva ser “a outra face da folha de papel”, que designa um determinado objeto no mundo.

Fica mais viável pensarmos que determinados tradutores gostariam de poder tomar os sentidos como referência, ignorando sua dimensão imaginária e o jogo associativo infinito que eles produzem. É o que alguns autores chamam de desejo do sentido único, do um-sentido. Rosemary Arrojo, em sua proposta de desconstrução de alguns conceitos relativos à tradução (fidelidade, texto original, autoria), indica essa tendência, em alguns tradutores e teóricos, a buscar sentidos definitivos e estáveis, que estivessem esperando para serem resgatados do texto de partida e conduzidos para o texto de chegada.⁴⁹

⁴⁷ Allouch, op. cit. p. 16.

⁴⁸ Émile Benveniste, op. cit. pp. 136-137.

⁴⁹ Rosemary Arrojo, *Oficina de Tradução*, pp. 11-24.

Potiguara Mendes da Silveira Jr. menciona o desejo de congelar o sentido em “*um sentido*”.⁵⁰ Para o autor, os tradutores e estudiosos da tradução têm uma tendência a negar um impossível que é imposto à tradução (já que, como não existe simetria possível entre as línguas, a tradução, como produção de um equivalente de uma língua em outra, é impossível).⁵¹ Silveira Jr. coloca que esses tradutores e estudiosos estão longe de levar em conta “o que há de radical” nesse impossível, segundo a perspectiva da psicanálise. Esse impossível, que é da natureza da própria linguagem, quando abordado por outros meios, aparece “travestido de mera impotência”.⁵² Ou seja, os teóricos crêm que um dia, após um progresso, será possível contornar esses pontos de intraduzibilidade, resolvê-los de forma satisfatória. Acreditam que “só por uma incompetência momentânea não se consegue dar conta da totalidade do processo tradutório, mas com o avanço das pesquisas isso será conseguido”.⁵³

Silveira Jr. propõe, como saída para a impossibilidade da tradução, uma “relação amorosa” entre as línguas, uma tentativa de alteração a se dar tanto na língua da tradução quanto na língua do original.⁵⁴ Maria Paula Frota, em seu trabalho, segue essa via, afirmando que “pensar a tradução como uma atividade possível, porque efeito de uma relação amorosa, tem [...] o interesse particular de pressupor as línguas, os textos e os falantes como objetos assimétricos e discerníveis”.⁵⁵

Voltando mais uma vez a Allouch. É devido ao fato de o sentido aprofundar-se, adensar-se, “rolar como um tonel”, não havendo nada em seu campo que possa detê-lo e nos fazer chegar a um sentido final ou definitivo, que Allouch classifica a tradução como uma prática não teorizável. Teorizável, aí, no sentido de uma elaboração racional, baseada na escrita científica, como a matemática, por exemplo. Segundo o autor, isso se dá não em virtude de alguma falha ou dificuldade que em princípio seja superável, mas porque o sentido tomado como objeto “dá pregnância demais à captação”.⁵⁶ Ou seja, se nas ciências exatas essa elaboração estritamente simbólica é possível (afastando-se de um trabalho conteudístico), uma teoria da tradução fica impossibilitada, já que seu próprio objeto, o sentido, não pode ser

⁵⁰ Potiguara Mendes da Silveira Jr., *A Tradução*. Rio de Janeiro: Aoutra, 1983, p. 58

⁵¹ Silveira Jr., op. cit. p. 61.

⁵² Idem, p. 68.

⁵³ Idem, ibidem.

⁵⁴ Idem, p. 64.

⁵⁵ Maria Paula Frota, op. cit. p. 175-6.

⁵⁶ Allouch, op. cit. p. 16.

destituído de sentido. Um dos principais movimentos de Allouch em seu texto é mostrar que a psicanálise pode, e deve, construir para si uma escrita científica. Allouch vai desenvolvendo seu argumento e indicando como as leituras feitas por Freud e Lacan são todas baseadas na transliteração. Os grafos e matemas lacanianos também são formas de leitura “com o escrito”. Aproximando-se das fórmulas matemáticas, essas escritas são destituídas de sentido, ou de um conteúdo, e seguem um encaminhamento lógico.

Allouch classifica de notável o fracasso da Lingüística contemporânea em produzir uma teoria da tradução. Cita Mounin, afirmando que seu livro, pelo número de suas referências, pela qualidade de seus exemplos, pela exigência a que o autor se submete de fazer um circuito completo da questão, adquiriu o “estatuto de uma referência obrigatória”.⁵⁷ No entanto, conclui Allouch, como já indica a marca do plural inscrita em seu título (*Problemas Teóricos da Tradução*), a leitura do livro sugere que o autor acaba “entregando os pontos, chegando a situar a prática da tradução num relativismo que, felizmente, não exclui o que se poderia chamar “a sorte do acaso”.⁵⁸

Neste ponto, vale examinar rapidamente a proposta de Mounin. Em seu livro *Os Problemas Teóricos da Tradução*, esse autor já aponta a aporia que a tradução coloca para a Lingüística: se aceitarmos as teses correntes a respeito da estrutura dos léxicos, das morfologias e das sintaxes, seremos obrigados a afirmar que a tradução seria impossível. No entanto, a prática da tradução está sempre presente na Lingüística, quando se começa a descrever uma língua em uma outra língua, ou quando se parte para os estudos de lingüística comparada. Forma-se o beco-sem-saída: ou se questiona a possibilidade teórica da tradução em nome da Lingüística, ou se questiona a validade das teorias lingüísticas em nome da atividade de tradução.⁵⁹

A saída proposta por Mounin é recorrer à arbitrariedade do signo, propondo que “há o arbitrário dos grandes signos”, ou seja, as frases. O autor afirma que existe possibilidade de tradução toda vez que houver semelhança de situação, recorrendo assim para um nível extralingüístico.⁶⁰ Monin afirma:

⁵⁷ Allouch, op. cit., p. 110.

⁵⁸ Idem. ibidem.

⁵⁹ Georges Mounin, *Os Problemas Teóricos da Tradução* (trad. Heloísa de Lima Dantas). São Paulo: Cultrix, 1975, pp. 19-20. Rosemary Arrojo comenta esse trecho do livro em “A Tradução Como Paradigma dos Intercâmbios Lingüísticos”, in: *Tradução, Desconstrução e Psicanálise*, p. 55).

⁶⁰ Idem, p. 241.

*O recurso à situação também permite pôr em evidência “o arbitrário dos grandes signos”, num sem-número de casos nos quais a hipótese de Whorf procuraria ver uma diferença de ponto de vista quanto à análise lingüística de uma experiência não-lingüística. Dizer lava tuas mãos em lugar de lava-te as mãos não implica um recurso a “visões de mundo” nem sequer a “pontos de vista” diferentes sobre o mundo.*⁶¹

Ou ainda:

*Sobretudo para uma teoria da tradução, a circunstância de que numa mesma língua, uma mesma situação possa ser expressa lingüisticamente através de enunciados diferentes, sem aquisição nem perda visíveis de traços semanticamente pertinentes, não faz jus a exame.*⁶²

Para que se evite uma digressão muito grande, não será analisada aqui em detalhes essa proposta de Mounin. Basta que se atente para o fato de que essa sua saída em busca do extralingüístico vai de encontro ao que foi até agora proposto aqui em termos da concepção sobre os significados. Essa pequena digressão serve para colocar em evidência o que já havia sido insinuado por Benveniste: uma relação estranha entre o sentido e a Lingüística, que aponta para uma dificuldade que a Lingüística tem de acomodar, em sua teoria, uma atividade que é primariamente regida pelo sentido, a tradução.

Antes, porém, de encerrar a digressão, é interessante levantar mais um ponto. A necessidade que Mounin tem de estabelecer a existência de “grandes signos”, as frases, já indica que, se tivéssemos que estabelecer uma “unidade mínima da tradução”, essa unidade seria a frase. O antigo conceito de tradução literal — que, em última instância, por se definir pela tradução “palavra por palavra” deveria ser denominado de “tradução palavral” — nunca se provou eficaz na prática, apesar de ser o ideal de máxima fidelidade, não porque as situações em que se profere “um grande signo” sejam diferentes na passagem de uma língua para outra, mas sim porque os significantes se organizam numa cadeia da língua de formas que são

⁶¹ Mounin, op. cit., p. 242

⁶² Idem, p. 240

singulares a essa língua em questão. Essa constatação será importante para o desenvolvimento da análise das traduções de *Finnegans Wake*, que será feita no próximo capítulo.

Um outro estudioso da tradução mencionado por Allouch é Nida, que é citado na conclusão do livro de Mounin. Afirmar que dizer, como faz Nida, que “a tradução consiste em produzir na língua de chegada o equivalente natural mais próximo da mensagem da língua de partida, em primeiro lugar quanto à significação e, em seguida, quanto ao estilo”, não é um enunciado que possa ser apresentado como uma definição teórica da tradução. Allouch reconhece uma “honestidade teórica” em Mounin quando este afirma que “a Lingüística contemporânea consegue definir a tradução como uma operação relativa em seu sucesso, variável nos níveis de comunicação que atinge”.⁶³ Nas suas palavras,

*Diria que esta conclusão é fundada, e, à constatação que ela honestamente estabelece, acrescentaria simplesmente: e com razão! É que a prática do tradutor ultrapassa, de fato, o que este deseja produzir, a saber, uma tradução, e chamar “tradução” ao mesmo tempo a tradução propriamente dita (ou seja, a primazia dada ao sentido nessa operação complexa) e aquilo que a ultrapassa, mas que no entanto a funda, equivale a criar um objeto composto, no qual nem mesmo uma mãe coruja reconheceria seus filhos.*⁶⁴

Essa operação composta a que se refere Allouch diz respeito à incidência da transliteração na tradução. O autor indica a proposta de Lacan de traduzir o termo freudiano para o inconsciente “*Unbewusste*”, para “*l’une-bévue*” em francês. Afirmar que “*l’une bévue*” passa o “*Unbewusste*” de duas maneiras: a tradução propõe, por um lado, um equivalente semântico para o termo traduzido e, ao mesmo tempo, “a passagem de uma a outra língua mantém, com a homofonia entre os dois termos, a literalidade do primeiro”.⁶⁵

Neste ponto, Allouch aventa a possibilidade de uma objeção por parte do leitor, que consideraria a homofonia como incompleta. O autor afirma que não veria nisso inconveniente

⁶³ Jean Allouch, op. cit. p. 110.

⁶⁴ Idem, ibidem.

⁶⁵ Idem, p. 111.

algum, mas antes a ocasião de indicar a diferença entre a homofonia e a assonância, que é o que regula a transcrição. Segundo ele, o fato de até agora não se ter observado essa transliteração se deve aos dois alfabetos postos em jogo — no caso o alemão e o francês — apesar de diferirem notavelmente, originarem-se de uma mesma família, aquela que agrupa as escritas chamadas “fonéticas”. Assim, essa familiaridade faz crer que se trata simplesmente de uma tradução, auxiliada por um feliz concurso das circunstâncias. Entretanto, basta que um tradutor lide com um primo mais afastado dessa mesma família, como por exemplo a escrita árabe, para reconhecer como tal a operação da transliteração.⁶⁶

Allouch reconhece também que a equivalência semântica merece ser discutida, e que poderíamos preferir, sob esse ponto de vista, o termo “inconsciente”. Teríamos então uma disputa entre duas posições: a primeira consideraria demasiadamente obsessiva a tradução por “*l'une-bévue*”, “*bévue*” remetendo ao disparate, ao lapso, ao engano. A outra objetaria contra o termo “inconsciente” devido ao malogro que ele favorece, acentuando o “*Unbewusste*” como negação do consciente.⁶⁷ Para resolver a questão só restaria apelar para o conjunto da obra de Freud, mas Allouch diz que, deslocando-se a questão de um ponto para outro em sua obra,

*arriscamo-nos à perda de um longo tempo até que intervenha um acordo entre os interlocutores, supondo-se ainda que, durante o percurso, estes não se tenham esquecido do que estava na origem de seus debates.*⁶⁸

⁶⁶ Jean Allouch, op. cit. pp. 111-12.

⁶⁷ Tal malogro levaria à consideração da psicanálise como uma “psicologia das profundezas”, colocando a análise como a prática de fazer vir à tona elementos do inconsciente, este sendo considerado como tudo o que pertencesse à ordem da não-consciência, como um amontoado de sentidos recalçados esperando para serem liberados. Potyguara Mendes da Silveira Jr. também cita essa proposta de tradução feita por Lacan “o inconsciente [...] em francês e em alemão também, equivoca com *inconsciência*. O inconsciente não tem nada a ver com a *inconsciência*; por que então não traduzir tranquilamente por *l'une-bévue*? (Cf. *A Tradução*, p. 61n). Segundo Silveira Jr., essa tradução *L'une-bévue* (uma besteira, falta, gafe, grosseria), e também uma outra, proposta por M. D. Magno, “*Unbivisto*”, traduzem o sentido do termo alemão, cuidando de algo além de sua significação: “Embora cada termo enfatize aspectos diferentes do conceito, ambos portam os elementos constitutivos essenciais do *Unbewusste* freudiano: o caráter mal-educado de seus processos (condensação/deslocamento, metáfora/metonímia, plexo/nexo) sempre comparecendo (e sempre comparece, só não sendo reconhecido por pressão discursiva que autoriza apenas um significado como lícito) na duplicidade que trazem os atos falhos, lapsos, chistes -- um duplo em um. (Cf. *A Tradução*, pp. 61-62).

⁶⁸ Jean Allouch, op. cit. p. 111.

A situação, que parece cômica, diz Allouch, não contradiz, mas sim sublinha sua seriedade. E o motivo é que segundo a fórmula lacaniana, “o sentido foge”, e o “um-sentido”, que se considera regradar a escolha do tradutor é por natureza instável; ele levanta, a partir do momento em que se acredita captá-lo, a questão de seu sentido, revelando assim que desde sempre o sentido do sentido habita o “um-sentido”.⁶⁹

Essa última afirmação de Allouch nos leva a um outro ponto levantado por ele ao discutir a operação da tradução e já mencionado aqui: segundo o autor, a tradução se caracteriza por promover o que seria uma prevalência não somente do sentido, mas, mais exatamente, do sentido único. A tradução se guia por este “um-sentido” para decidir quanto ao falso sentido, ou ao contra-senso. Mas como o sentido foge, a tradução precisa de uma ancoragem no escrito.⁷⁰

Acho importante aqui fazer mais um aparte, para que se discuta um pouco mais detalhadamente essa questão do “um-sentido”. Pelo modo como falam Allouch e Silveira Jr., o leitor pode ter a impressão de que os tradutores em geral não reconhecem o caráter equívoco da língua e os jogos a que ela se presta. Ao contrário, os tradutores não só reconhecem esses obstáculos, mas precisam contorná-los ou transpô-los de alguma maneira. E o maior “problema” que os tradutores enfrentam é justamente o fato de que, em cada língua, os sentidos “rolam” de formas diferentes, trazendo possibilidades associativas singulares. E esse “rolar” em direções diferentes não se deve só a diferenças culturais, mas, principalmente, às associações sonoras ou sintáticas que as próprias cadeias da língua proporcionam, e que são diferentes nas diversas línguas.

Fica mais viável pensarmos que, para que seja possível uma tradução, no momento em que há um equívoco ou nos pontos em que um texto “desliza”, o tradutor se vê obrigado a “domesticar” esse deslizamento atribuindo àquele fragmento um determinado sentido. Não é uma questão de escolha, mas sim uma necessidade que se impõe a ele. Feita a domesticação, sempre há possibilidade de questioná-la. Como exemplo, voltemos a um trecho de *Finnegans Wake*, já discutido anteriormente, um texto difícil, em que, como foi visto, há uma espécie de deslizamento sintático a ameaçar uma atribuição de sentidos. Limito-me a um pedaço de frase, e já se poderá ver como seria necessário, para traduzi-lo, atribuir a ele um sentido:

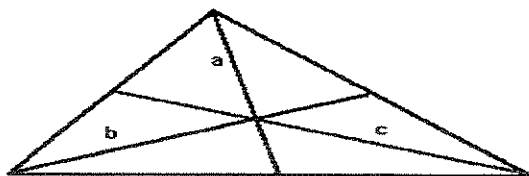
⁶⁹ Allouch, op. cit. p. 111.

⁷⁰ Idem, p. 62.

If the proverbial bishop of our holy and undivided with this me ken or no me ken Zot is the Quiztune...

Nesse pequeno trecho, além de faltar um nome que seja qualificado pelos adjetivos que o precederiam, (*holy and undivided...*), há uma quebra sintática em *with this me*. O termo *this*, como marcador de substantivo, nos faz esperar o tal substantivo, que, no caso é substituído por um *me* que faz a sintaxe deslizar. A tradução seria possibilitada, por exemplo, se o tradutor atribuísse ao conjunto *me ken or no me ken Zot is the Quiztune*, a todo ele, o valor de substantivo. Nesse ato, o tradutor estaria impondo um sentido ao conjunto, com base em uma assonância com a famosa frase shakespeariana, *to be or not to be, that's the question*. Apesar de essa atribuição ser bastante plausível, ela não deixa de ser uma forma de domesticação, pois outras associações podem ficar perdidas, como por exemplo o fato de *Quiztune* ser o nome de um programa de rádio. Por outro lado, o tradutor poderia possibilitar outras associações, que seriam determinadas pelas cadeias da língua-alvo. De qualquer forma, o sentido proposto pelo tradutor poderia sempre ser questionado: “mas que sentido tem esse sentido?” Portanto, não é que o tradutor deseje, ou tente, congelar o deslizamento dos sentido em “um-sentido”. Ele se vê, isso sim, muitas vezes obrigado a fazê-lo, para que se viabilize a tradução.

Ainda para ratificar a importância de considerar as operações de escrita num tríptico, Allouch lança mão da teoria fregeana do sentido e da referência. Para fazer a articulação entre sentido e referência, Frege constrói o seguinte esquema:



Frege nomeia cada uma das três retas que unem cada um dos vértices do triângulo ao meio do lado oposto: **a**, **b** e **c**. O ponto de intersecção entre **a** e **b** é o mesmo ponto de intersecção entre **b** e **c**. Assim, as expressões “ponto de intersecção entre **a** e **b**” e “ponto de intersecção entre **b** e **c**” teriam a mesma referência, mas não o mesmo sentido.⁷¹ Portanto, na medida em que fazem referência ao mesmo objeto, as expressões têm o mesmo valor de verdade, e elas são substituíveis num cálculo.

Embora Allouch não a mencione, é interessante, para o entendimento da diferença entre sentido e referência na teoria de Frege uma analogia proposta por ele, que usa a imagem do telescópio:

Alguém observa a lua através de um telescópio. Eu comparo a própria lua à referência; ela é o objeto da observação, mediado pela imagem real projetada pela lente no interior do telescópio, e pela imagem na retina do observador. Comparo a primeira ao sentido, a segunda é como a idéia ou a experiência. A imagem ótica no telescópio é de fato unilateral e depende do ponto de vista do observador; mas ainda é objetiva, já que o telescópio pode ser usado por vários observadores. De qualquer forma, poderia ser feito um arranjo para que vários observadores o utilizassem simultaneamente. Com respeito às diversas formas das imagens nas retinas dos observadores, nem mesmo uma congruência geométrica seria facilmente atingível, e uma coincidência perfeita estaria fora de questão. Essa analogia pode ser levada adiante, supondo-se que a imagem na retina de A fique visível para B; ou A poderia também ver a imagem de sua própria retina num espelho. Dessa forma talvez pudéssemos demonstrar como uma idéia pode ser tomada em si mesma como um objeto, mas como tal ela não é, para o observador, o que é diretamente para a pessoa que tem a idéia.⁷²

A analogia de Frege é interessante aqui por colocar em questão, no próprio jogo de imagens, a proliferação dos sentidos que se dá no campo do Imaginário.

⁷¹ Jean Allouch, op. cit. p. 190.

⁷² Gottlob Frege, “On Sense and Reference”, in: *Translations from the Philosophical Works of Gottlob Frege* (ed. Peter Geach and Max Black). Oxford: Basil Blackwell, 1977, p. 60.

Frege distingue então três níveis de diferenças entre palavras, expressões ou frases completas: “A diferença pode dizer respeito no máximo às idéias ou ao sentido, mas não à referência, ou, finalmente, também à referência”.⁷³ No primeiro nível, pode acontecer que, no caso de uma conexão incerta de idéias com palavras, uma diferença exista para uma pessoa e não para outra. A diferença entre uma tradução e o texto original não deveria, segundo Frege, exceder esse primeiro nível. A ele também pertenceriam a cor e a luminosidade que a eloquência poética busca conferir ao sentido. Essa cor e essa luminosidade não são objetivas, e devem ser evocadas pelo ouvinte ou leitor de acordo com as pistas do poeta ou falante.⁷⁴

Segundo Allouch, Frege situa o sentido como aquilo que a tradução de um enunciado é suscetível de veicular. Aponta que, apesar de Frege deixar de lado, ao tratar da tradução, aquilo que chama de cor e luminosidade das palavras, confere às mesmas um estatuto de nível:

*Neste saco que se assemelha ao que constitui resto da tradução, ele acrescenta às “representações associadas” (subjetivas, singulares, intransmissíveis a não ser que se siga ‘uma via que nos levaria demasiado longe’), aquilo que chama de cor e luz das palavras, expressões ou proposições.*⁷⁵

Allouch afirma que o campo aberto por Freud se caracteriza por não se submeter à alternativa de Frege. Para ele, o campo freudiano é o próprio campo das “representações associadas”, com a diferença de Freud não supor que o que ali atua está fora do campo da racionalidade. Allouch dá o nome de “cor significativa” a essas representações associadas “para indicar que é realmente por sua cor que o significante representa um sujeito para outro significante, que esta cor é aquilo mesmo que se põe, por um instante, a brilhar quando, no só-depois, aparece que a operação significante adveio fora do código e portanto implicou um outro modo de referência que não a denotação fregeana”.⁷⁶

Como exemplo da importância dessa “cor significativa”, Allouch aponta que foi essa noção que permitiu a Lacan dizer que o analisando é poeta, e que obriga o psicanalista a não assimilar como equivalentes uma “dor de crânio” (“*mal de crâne*”) e uma “dor de cabeça”, já

⁷³ Gottlob Frege, op. cit. p. 61

⁷⁴ Idem, ibidem.

⁷⁵ Jean Allouch, op.cit. p. 191.

⁷⁶ Idem, p. 192.

que a primeira pode-se verificar, por exemplo, “escrever nada menos do que a dificuldade em que se encontra o sujeito, que designa assim, ele próprio, o seu sintoma, em continuar por mais tempo a se vangloriar (*crâner*).⁷⁷

Assim, Allouch coloca que, com seus três níveis, Frege indica um caminho semelhante ao seu, determinando três operações de escrita, apesar de não se aventurar a “ir longe demais” no que diz respeito à transliteração. Allouch propõe uma espécie de quadro de correspondências, no qual a referência corresponderia à transcrição; o sentido à tradução; e a cor e a luminosidade à transliteração⁷⁸.

⁷⁷ Idem, *ibidem*.

⁷⁸ Idem, p. 190.

II. 3 Conclusão

A escolha do trabalho de Jean Allouch como um dos principais eixos desta discussão se deu pelo fato de o autor introduzir, no campo da tradução, uma terceira dimensão, deslocando a dicotomia forma/sentido que, além de operar na Lingüística, também é o cerne das discussões na área.

O modo como o autor apresenta as três operações — tradução, transcrição, transliteração — relacionadas numa articulação borromeana representa um avanço, não só para a teoria da tradução, mas também para qualquer campo que investigue operações de escrita, leitura e interpretação. A interdependência que se instaura entre tradução, transcrição e transliteração pode ser percebida em várias situações, mesmo que essas operações de escrita não estejam nomeadas como tais.

Freud, por exemplo, na *Psicopatologia da Vida Quotidiana*, quando analisa o esquecimento dos nomes próprios (pp. 35-37 deste trabalho) se vale das três operações. O significante recalcado *Signor* passa por uma tradução e reaparece como *Herr*. *Herr*, por sua vez, deixa de operar numa associação de sentido, e se liga, pela assonância, ao fragmento *Her-* de *Herzegovina*. Este último significante traz um outro fragmento, *Bo-*, que aparece em *Bósnia-Herzegovina* e faz surgir, na memória de Freud, *Boltrafio*. Nesse ponto, opera a transcrição, regida pelo som. No final da análise, a transliteração vem para articular esses fragmentos significantes a outras cadeias, numa operação simbólica.

Vemos então as três operações em ação, como havia acontecido no deciframento de Champollion, a tradução “posta a serviço da transliteração”, nos termos de Allouch. Depois de *Signor* ter sido traduzido para *Herr*, há o “desprendimento do sentido”. Nesse caso do esquecimento do nome, também, a tradução opera para que se tenha “significante sobre o qual assentar o apoio homofônico da transliteração”.

Como o primeiro capítulo buscou sugerir, a escrita de Joyce em *Finnegans Wake* impõe um outro tipo de leitura, e a psicanálise vem fornecer meios para empreendê-la. A hipótese lacaniana sobre a constituição psíquica de Joyce nos traz o nó borromeano que, por sua vez, nos apóia no pensamento das três operações.

O que diferencia Allouch dos demais autores aqui apresentados, que tentam articular tradução e psicanálise, é essa apresentação borromeana das três operações. Em sua teorização, Allouch guarda lugares bem distintos para a interpretação analítica e para a interpretação que se dá na tradução. As duas práticas, psicanálise e tradução, não aparecem na forma de analogias ou comparações, mas como operações diferenciadas, cada uma ocupando seu espaço.

Em contrapartida, Allouch traz, para o campo da tradução, duas outras operações que a apóiam e que se impõem como condição necessária à tarefa tradutória. As duas práticas são distintas, mas as operações que nela ocorrem não são estanques. Na tradução, embora a predominância seja dos sentidos, as duas outras operações ocorrem, inevitavelmente. A tradução precisa do apoio das outras duas operações porque não pode ficar restrita apenas ao sentido ou à referência, nos termos de Frege. A tradução precisa se haver, de uma forma ou de outra, com a “cor significante” das cadeias da língua.

Esse fato, em si, não é novidade. Suponho que nenhum tradutor o tenha negado. A novidade consiste em localizar, num objeto topológico, a incidência das outras operações na tradução. Aquilo que, numa abordagem da tradução pela Linguística, figurava como resto, articula-se, no nó borromeano, com forma e sentido, conjunto binário que tem sido o paradigma das discussões na área.

Depois desse percurso pela proposta de Allouch, resta retornar ao texto que provocou todo este questionamento, *Finnegans Wake*. Se, como afirma Allouch, a transliteração incide na tradução, embora muitas vezes o próprio tradutor não se dê conta desse fato, voltaremos ao texto joyceano para verificar o que significa traduzi-lo. Se o que rege a tradução é o sentido, mas este precisa ancorar-se em algum ponto para não “rolar como um tonel”, em que letra o tradutor de Joyce estaria se ancorando para realizar a tradução?

De que *Finnegans Wake* é um texto que não se dá a um entendimento imediato parece não haver dúvidas. Que os jogos de palavras, nesse texto, estão a serviço do equívoco, abrindo uma via para uma interpretação que está longe de ser unívoca, também parece óbvio. Mas se traduzir é, pelo menos numa primeira instância, uma operação regulada pelo sentido, que sentido estaria regulando a tradução de *Finnegans Wake*?

Allouch aponta que, onde se translitera, produz-se uma outra pronúncia e que onde se transcreve, produz-se uma outra escrita.⁷⁹ Como já foi apontado anteriormente, Joyce, com sua escrita, nos impõe muitas vezes o indecível. No caso das duas palavras *he war*, dependendo da pronúncia, teremos um sentido. Esse indecível que, como diz Derrida, “se passa entre o olho e o ouvido”, seria ele uma transliteração “em ato”, a própria transliteração acontecendo ali, fazendo-nos passar (ou não) de uma escrita para outra?

O fato de *Finnegans Wake* conservar, até hoje, em suas várias edições, a mesma disposição de páginas, a mesma numeração das páginas, o mesmo número de linhas, não deve ser inócuo. Os estudiosos, quando se referem a alguma passagem do livro, têm a facilidade de referir-se a ela em termos de página e linha, independentemente da edição, e o leitor poderá também localizá-la sem muita dificuldade. O que significaria um erro tipográfico nessa obra? Certamente, passaria despercebido. De fato, é fácil imaginar que muitos deles tenham ocorrido, e acabaram sendo incorporados como não-erros. É que *Finnegans Wake* se caracteriza por criar um contexto de transgressão, onde uma espécie de jogo de “vale-tudo” opera. Mas, nesse contexto de transgressão, o leitor, e também o tradutor, se vêem presos. Eles precisam se ancorar nas letras desse rio para poderem atribuir algum sentido ao texto. Como veremos no capítulo a seguir, o tradutor desse livro, que monta a cena de uma liberdade enorme, está preso às letras, e preso também ao sentido que se atribui à obra.

Se as alusões em *Finnegans Wake* são abundantes, seria possível dizer que são inúmeras? Será viável dizer que não existe um limite para a disseminação dos sentidos nesse texto?

O questionamento que motivou este trabalho se resume no seguinte: o que significa traduzir *Finnegans Wake*? O espaço “entre o olho e o ouvido”, a passagem dos sentidos de uma língua para outra, a função da letra nessa passagem, são dúvidas que incitam um tradutor a um trabalho de pensamento, a um “gasto cogitativo”. No próximo capítulo, veremos como se deu a tradução de alguns trechos, que sentidos foram “passados”, as três operações postas em jogo, tradução, transcrição e transliteração, e, principalmente, a função de apoio e interdependência que cada uma tem em relação às outras.

⁷⁹ Idem, p. 15n. O autor dá o exemplo do título do filme americano *E. T.*, que os distribuidores franceses decidiram não transcrever (o que resultaria, por escrito, *ITI*, mas sim transliterar. Assim, o título passou a ser pronunciado, em francês, “etê”).

CAPÍTULO III

***FINNEGANS WAKE* EM TRADUÇÃO**

III. 1 Introdução

Tendo verificado alguns aspectos do que *Finnegans Wake* pode representar em termos de uma obra literária revolucionária, radical; em termos de uma escrita que, em sua singularidade, impõe questões cruciais para a tradução, resta verificar o que se faz quando se afirma traduzir essa obra.

Ao que tudo indica, a obra não foi traduzida em sua totalidade para nenhuma língua. Os esforços nesse sentido limitaram-se a trechos do livro. Joyce supervisionou algumas dessas tentativas. Um grupo de escritores, com o auxílio de Joyce, traduziu um trecho para o francês.¹ O próprio Joyce traduziu o mesmo trecho para o italiano.² Augusto e Haroldo de Campos traduziram excertos para o português, e há sinais de que tiveram uma recepção favorável da crítica internacional.³ Paulo Leminski e Arthur Nestrovski também publicaram a tradução de pequenos excertos para o português.⁴ Renato Pompeu, em alguns números da revista *Cult*,⁵ publicou alguns trechos comentados e traduzidos. Donaldo Schüller, professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, anunciou estar preparando uma tradução integral da obra para o português, projeto com término previsto para daqui a quatro anos.⁶

Mas, da mesma forma que Derrida aponta para um certo aspecto risível da pergunta: “Você já leu Joyce?”, podemos achar engraçada a pergunta: “Alguém já traduziu *Finnegans*

¹ O trecho em questão pertence ao capítulo *Anna Livia Plurabelle*. O grupo era composto por Philippe Soupault, Samuel Beckett, Alfred Perron, Paul Léon, Eugene Jolas, Ivan Goll e Adrienne Monier, de vários países (França, Estados Unidos, Rússia, Irlanda). Alguns detalhes da experiência podem ser encontrados no relato de Maria Jolas em “Traduttore... Traditore?”, in Maria Jolas, ed., *A James Joyce Yearbook*. Paris: Transition Press, 1949.

² Joyce contou com a ajuda de Nino Frank e Ettore Settanni, mas segundo o próprio Settanni, o principal mérito do trabalho é de Joyce, um “italianista único”. Cf. Jacqueline Risset, “Joyce Traduit par Joyce”, in *Tel Quel*, no. 55, Outono 1973, pp. 47-62. A autora aponta fatos interessantes dessa tradução. Em primeiro lugar, há uma acentuação sistemática do registro falado da língua italiana. Há também uma ocorrência muito maior de frases populares e provérbios no texto italiano que no inglês. O que parece mais surpreendente é que Joyce suprime de forma quase total as referências estrangeiras.

³ Jacqueline Risset classifica de “notável” a tradução dos irmãos Campos. Idem, p. 50.

⁴ A tradução de Nestrovski foi publicada na revista americana *James Joyce Quarterly*. Arthur Nestrovski, “Mercius (de seu mesmo): Notes on a Brazilian Translation of *Finnegans Wake*” in: *James Joyce Quarterly*, no. 3, vol. 27, Primavera de 1990, pp. 473-477. Paulo Leminski teve sua tradução publicada no jornal paranaense *Nicolau*. Paulo Leminski, “Joyce *Finnegans Wake*” in: *Nicolau*, no. 12, junho de 1988.

⁵ Renato Pompeu, série *joyceanas*, nos números 5, 6, 7, 8, 9 e 10 da revista *Cult*, *Revista Brasileira de Literatura*, Lemos Editorial.

⁶ Luiz Carlos Merten, “Fora de Joyce não há salvação”, in: *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, p. D9, 02/05/99.

Wake?”. Traduziu de que língua para que outra? Se, como afirmam alguns autores, Joyce fragmentou, quebrou, desmantelou a língua inglesa, o tradutor terá também que compor um texto desmantelando sua língua.

Antes de uma análise das traduções, é interessante pensarmos no que Joyce realiza em termos de técnica de escrita. Quebrar palavras e compô-las em novos conjuntos, pondo em jogo várias cadeias significantes simultaneamente, parece ser a tônica dessa técnica. Mas ela tem várias vertentes, vários modos de se fazer.

Num confronto com as três operações de escrita propostas por Allouch — tradução, transcrição e transliteração — com qual delas essa técnica se assemelha? Vários dados apontam para uma escrita regida pelo som. Afirmaram alguns que o texto joyceano, e especificamente *Finnegans Wake*, deve ser lido em voz alta. A fruição deve muito à melodia, à cadência, ao aspecto musical do texto. Além disso, Joyce brinca muito com sons parecidos. Como aponta Paulo Vizioli, uma das técnicas empregadas pelo autor em *Finnegans Wake* é a paródia. Tomam-se frases conhecidas, de domínio público, para deturpá-las num efeito cômico.

A frase final da persignação,

“In the name of the Father and of the Son and of the Holy Ghost. Amen”, transforma-se em *“In the name of the former, and of the latter and of their holocaust. Amen”* (FW, 419-10-11).⁷

Uma outra referência religiosa:

Lord help you, Maria, full of grease, the load is with me,

que ecoa

⁷ A tradução, regida pelo sentido, dos dois trechos seria, respectivamente: “Em nome do Pai, e do Filho e do Espírito Santo. Amém” e “Em nome do primeiro e do último e do seu holocausto. Todos os homens”. José Antônio Arantes, o tradutor de Burgess para o português, propõe uma saída interessante para o “Amen” final: “Homém”. Anthony Burgess, *Homem Comum Enfim*, p. 202.

*Lord help you, Mary, full of grace, the Lord is with thee. (FW, 214.18-19)*⁸

Podem ocorrer também paródias de pequenos textos menos conhecidos, como um anúncio de uma peça teatral, que de:

Newlly billed for each weekday performance. Sunday matinees. By arrangement, children's hours, expurgated,

transforma-se em:

*"Newlly billed for each wickday perfurmance. Somndoze massinees. By arraignment, childream's hour, expercatered."*⁹

O trecho "transformado", como aponta Vizioli, faz dos dias da semana (*weekdays*) dias ruins (*wickdays*). As matinês de domingo (*Sunday matinees*), passam a ser espetáculos soporíferos para as massas (*somndoze massinees/ somn* - "sono", *doze* "cochilar", *mass*, "massas").

Também são constantes, no livro, as paródias literárias:

Where it is nobler in the main to supper than the boys and errors of outrager's virtue,

parodia os versos de Shakespeare em *Hamlet*:

*"Whether 'tis nobler in the mind to suffer/ The slings and arrows of outrageous fortune."*¹⁰

⁸ A frase inicial da Ave-Maria, para a qual Augusto e Haroldo de Campos propõem a seguinte tradução: "Lave Maria, cheia de graxa, o suor é conosco". (*Panorama do Finnegans Wake*, p. 61).

⁹ Valho-me da tradução de Paulo Vizioli para o primeiro trecho: "Apresentação reprogramada para cada dia da semana. Matinês dominicais. Por acordo prévio, horários infantis, expurgados". *James Joyce e Sua Obra Literária*, p. 95.

¹⁰ Na tradução de Carlos Alberto Nunes: "Que é mais nobre para a alma: suportar os dardos e arremessos do fado sempre adverso". William Shakespeare, *Hamleto* (trad. Carlos Alberto Nunes). *Obras Completas*, vol. XIII. São Paulo: Melhoramentos, s. d., p. 80. O sofrimento passa a ser uma refeição (*suffer/supper*); dardos e arremessos transformam-se em meninos e erros [*boys and errors*, que, por sua vez, ecoam duas palavras que

Essa técnica poderia ser descrita como uma reconstrução de frases conhecidas por meio da substituição de alguns fonemas por outros semelhantes, tendo por base a assonância (*week* por *wick*, *arrows* por *errors*, e assim por diante). Essa substituição ao mesmo tempo deturpa e enriquece o sentido da frase conhecida, já que, como frase a que se alude, ela continua a “refletir”, num jogo, a frase deturpada.

De qualquer forma pode-se dizer que, nessas passagens, a assonância rege a técnica de Joyce, partindo da alusão. No caso dessas paródias, a alusão, remetendo a uma frase conhecida, cria esse efeito de “deturpação do sentido”. É possível afirmar, portanto, que a transcrição rege a técnica das paródias, mas também entra em jogo a tradução, pois não deixa de ser mantido um certo vínculo semântico com a frase aludida.

Quando esse processo de paródias se dá de uma língua para outra, o sentido é às vezes totalmente ignorado, reinando, soberana, a transcrição. Em seus programas humorísticos, certas estações de rádio costumam fazer paródias de canções conhecidas, “traduzindo-as” para o português sem nenhuma preocupação com o sentido, mantendo-se apenas um certo encadeamento de fonemas. Nesse caso, a alusão se faz apenas a uma determinada cadeia sonora. Uma canção com o refrão: “*Please don’t go, you’re the only angel I know*” transforma-se, nesse processo, em “*Fiz dois gol, pena que o juiz anulou*”.

Mas para rir de uma paródia é preciso ser da paróquia. É preciso conhecer a citação, para reconhecê-la depois de transformada. Joyce, em sua erudição, muitas vezes nos deixa no escuro. A frase da persignação é fácil de reconhecer, mas outras referências literárias talvez necessitem de maior conhecimento.

Joyce se vale, no entanto, de outras tantas técnicas para escrever *Finnegans Wake*. Numa de suas inúmeras alfinetadas que dá na psicanálise, Joyce escreve:

old Sykos who have done our unsmiling bit on 'alices, when they were yung and easily freudened”.

Segundo William York Tindall,¹¹ nesse trecho (*FW*, 115. 21-23), um personagem tenta empreender uma abordagem psicanalítica da literatura. A junção de palavras não contíguas numa frase [*Sykos... on 'alices*] nos fornece a chave de um enigma já insinuado nas referências a Freud e Jung [*jung e freudened*]. Ainda segundo Tindall, *alices* nos traz um Lewis Carroll “psicanalisado” por William Empson que, em sua análise da *Alice do País das Maravilhas*, aponta o fato de Carroll ser um velho [*old Sykos*] encantado por meninas [*on alices*].

Aqui pode-se observar uma técnica diferente, regida pela homofonia. É útil lembrar a diferenciação proposta por Allouch entre assonância e homofonia (veja-se p. 111 deste trabalho). A assonância é o procedimento que rege a transcrição, ao passo que a homofonia rege a transliteração. Lembre-se o exemplo do sonho, do jogo entre *son poids* e *poisson*, onde Allouch afirma ocorrer uma transliteração. Joyce, para invocar “psychoanalysis”, se vale de fragmentos que possam, juntos, criar um som semelhante [*Sykos on 'alices*], que introduz uma espécie de “cadeia truncada”, juntamente com *Jung e freudened*. O efeito produzido aqui difere do obtido nas paródias.

Nos exemplos das paródias, podemos dizer que a técnica é presidida pelo som. Por meio de substituições dos sons da cadeia conhecida, produz-se uma deturpação, que gera um efeito cômico. No último exemplo, uma sequência de fonemas acaba criando a tal “cadeia truncada”, que, cruzando-se com a cadeia enunciada, acaba produzindo um efeito chistoso. *Sykos on 'alices* nos traz “psychoanalysis”, mas as duas cadeias se cruzam num único ponto, que, apesar disso, não deixa de ser sustentado por *Jung e freudened*. É como se Joyce, nesse trecho, imitasse a formação de um chiste numa cadeia da língua. Se pudermos escutá-lo, poderemos também rir dele. Nas paródias, as cadeias parecem permanecer num paralelo que é sustentado em toda a sua extensão, a paródia como que refletindo uma imagem deturpada da cadeia original (às vezes refletindo som e sentido, outras vezes apenas a cadeia sonora). O efeito do segundo procedimento é mais sutil, e exige que o leitor saiba colocar os fragmentos certos nas posições certas, o que exige dele uma outra escuta, uma escuta mais articulada em termos simbólicos, pois é uma espécie de decifração. O efeito de criação de sentido produzido nessa transliteração não nos traz apenas um “reflexo deturpado” de um sentido do discurso corrente. Produz-se algo novo, inusitado, e o equívoco nos traz a produção de uma mensagem,

¹¹ William York Tindall, *A Reader's Guide to Finnegans Wake*, p. 106.

que não está em paralelo com uma outra cadeia, mas cruza com ela, irrompe nela, como ocorre no chiste.

É sempre bom lembrar que, nesta busca para identificar na escrita joyceana os três procedimentos de escrita propostos por Allouch, em momento algum é ignorado o fato de que as três operações estão num enlaçamento borromeano. Daí resulta que, na proposta de Allouch, podemos falar em domínios, em operações regidas principalmente por um dos três registros, Real, Simbólico ou Imaginário. Mas a questão é mais crucial.

Allouch, ao fazer uma explanação das três operações, nos dá exemplos “extremos”, a transcrição fonética, Champollion com os hieróglifos, a busca infinita por um sentido definitivo. O autor também aponta o limite das três operações, e o apoio que cada uma delas oferece às duas outras. Poderia ser levantado um argumento segundo o qual nas paródias, por exemplo, não rege a transcrição, já que elas partem de uma cadeia que já pertence ao sistema simbólico de uma língua. Esse argumento poderia fundamentar-se justamente no exemplo da transcrição fonética, que seria, segundo Allouch, a tentativa de fazer a notação do som em si, fora de uma sobredeterminação simbólica.

Mas o próprio Allouch aponta o ponto cego da transcrição fonética, que “tropeça” na passagem dos sons para os fonemas. Da mesma maneira, na transliteração, a comparação entre a decifração dos hieróglifos e a interpretações dos sonhos se sustenta porque, em ambos os casos, os significantes estão destituídos de um “conteúdo” prévio. Assim como Champollion desprezou, a certa altura de seu trabalho, possibilidades associativas via sentido, que poderiam levá-lo a um caminho muito diferente, e se fixou no encadeamento das letras numa estrutura, também o analista deve, segundo Allouch, desprezar conteúdos que as imagens de um sonho possam evocar. É nesse sentido que este trabalho concebe o conceito de “letra”, que no caso de Champollion eram de fato traços que compunham uma escrita, mas no sonho são imagens que escrevem significantes porque estão estruturadas com a linguagem.

O que Champollion fez foi “ler os hieróglifos como letras”, traços que têm lugares determinados num sistema simbólico. No caso dos sonhos e dos chistes, a letra pode assumir a forma de uma imagem, ou de um fragmento significativo, que, na decifração, se articula simbolicamente. Essa decifração, por sua vez, revela a própria estruturação simbólica de uma linguagem, que se escreve seguindo leis próprias e singulares.

Justamente por isso, é possível dizer que Joyce translitera quando articula dois fragmentos significantes, *Sykos on'alices*, que não por um suposto conteúdo, mas sim, por homofonia, remetem a um outro significante, que traz junto consigo uma outra cadeia.

De qualquer forma, Joyce, em sua inventividade, é capaz de transliterar num sentido mais “cabal” ou “primário”. Se transliteração significa, em primeira instância, “mudar letras de lugar”, Joyce também translitera desse modo, com frequência.

Já na primeira página do livro, aparece o termo *Nathanjoe*, que seria uma espécie de anagrama de *Jonathan*. Posteriormente, num capítulo que gira em torno de uma carta [*letter*], temos a sequência: *thence your pristopher polombos, hence our Kat Kresbyterian* (FW, 120.2). Um pouco adiante, a frase: *how hard a thing it is to mpe mporn a gentlerman* (FW, 120. 9). Tindall nos informa que a substituição de **b** por **mp** indica que Joyce tinha conhecimento do grego moderno, onde **mp** tem a função de **b**.¹² Esse tipo de enigmas criados por Joyce trazem pistas. No caso de *Nathanjoe*, um “contexto” pode nos indicá-las, em *sosie sesthers* e em *twone* (Swift e suas duas Esteres). Em *pristopher polombos*, as palavras que vêm logo em seguida, *Kat Kresbyterians*, nos indicam uma possibilidade de substituição. Em *mpe mporn*, o início da frase já nos daria uma indicação (*how hard a thing it is to ____ é ____ orn a gentlerman*¹³), mas também existe uma referência ao grego poucas linhas depois.¹⁴

Um trecho da obra, analisado por Magalaner e Kain, pode nos fornecer uma passagem em que os jogos de letras são abundantes:

...The new world presses. Where de old conk cruised now croons the yunk. Exeunc throw a darras Kram of Llawnroc, ye gink guy, kirked into yord. Enterest attawonder Wehpen, luficat revol, fairescapading in his natsirt. Tuesy tumbles. And mild aunt Liza is as loose as her neese. Fulfest withim inbrace behent. As gent would deem oncontinent. So mulct per wenche is Elsker woed. Ne hath his thrysting. Fin. (FW, 387.36-388.1-6)

¹² Tindall, op. cit. p. 108.

¹³ A tradução da frase ficaria aproximadamente assim: “Que coisa difícil é nascer um cavalheiro, com a ressalva de que a palavra é *gentleman* e não *gentlerman*. Joyce, acrescentando um *r* à palavra, também lhe acrescenta um sentido, intensificando a gentileza desse “gentil-homem”. Numa tradução desajeitada, *gentlerman* poderia ser *maisgentil-homem*.

¹⁴ *those superciliouslooking crisscrossed Greek ees awkwardlike perched there and here out of date like sick owls hawked back to Athens* (FW, 120. 19-20).

Há nesse trecho palavras invertidas, escritas de trás para a frente:

Kram of Llawnroc - Mark of Cornwall [Rei Marcos da Cornualha]

Wehpen, luftcat revol - Nephew, tactful lover [Sobrinho, amante discreto]

Tuesy - Yseut (Iseult) - [Isolda].

natsirt - tristan [Tristão]

Invertendo as letras temos então os personagens da história de Tristão e Isolda.¹⁵ O tema da paixão de um homem mais velho por uma jovem reaparece, no amor do Rei Marcos por Isolda. A substituição do velho pelo novo [*The new world presses*] é evocada pela troca de posições, o jovem sobrinho assumindo o lugar do tio. Em sua análise, Magalaner e Kain¹⁶ se perguntam sobre o motivo dessas inversões. Estaria Joyce simplesmente buscando fascinar os viciados em enigmas ou ostentando seu desdém pela comunicação direta da linguagem dos homens?

Os autores encontram uma justificativa para os “fogos-de-artifício verbais” de Joyce na própria lenda. Devido às circunstâncias perigosas que enfrenta, Tristão se vê forçado a ocultar sua verdadeira identidade sob um pseudônimo. Invariavelmente, adota anagramas do seu próprio nome, chamando-se com mais frequência de Tantris (ou Temtriss).

Além das palavras “perfeitamente ao contrário”, temos também outro tipo de jogo de letras, em forma anagramática: *gink - king* [rei], que os autores informam que, em gíria moderna, quer dizer “tolo”. E juntamente com essas ocorrências, as palavras-valise, que tanto notabilizaram Joyce.

Fairescapading, por exemplo, traz o sentido de “fazer uma escapada” (pela associação com o verbo francês *faire* [fazer] e também com *escape* [escapar] em inglês. Como colocam os

¹⁵ *Tristão e Isolda* é uma lenda, provavelmente de origem celta, que se tornou um dos mais populares temas de narrativas medievais. Tristão, príncipe de um reino escocês, fica órfão em tenra idade. Raptado por piratas, é recolhido pelo tio, Marcos, rei da Cornualha. Após diversas aventuras, realiza uma viagem à Irlanda, a fim de pedir a mão de Isolda para seu tio. Na viagem de retorno, bebem por engano um filtro mágico de amor. Ligados por paixão eterna, vivem um romance secreto. Descobertos pelo Rei Marcos, são obrigados a se separar. Ferido num combate, Tristão agoniza; Isolda vem para revê-lo, mas chega tarde e morre sobre o corpo inanimado do amante. As mais antigas versões da lenda datam do século XII. Richard Wagner compôs uma ópera homônima, de grande sucesso.

¹⁶ Magalaner e Kain, *Joyce, the Man, the Work, the Reputation*, p. 234.

autores,¹⁷ o mito vem “modernizado”, e Tristão e Isolda se encontram aqui não num navio, mas em motéis baratos, o que evoca *fire-escape* [saída de incêndio], pela qual o jovem herói empreende uma escapada repentina e discreta (*tactful*).

Roland McHugh¹⁸ traz um outro elemento de que se pode valer a interpretação desse *farescapading*. No julgamento de Parnell,¹⁹ evidências mal-interpretadas sugeriram que ele havia utilizado uma saída de incêndio para deixar o quarto de sua amante, Mrs. O’Shea, quando foi surpreendido.

A frase *exeunc throw a darras* ecoa *exeunt through an arras*, que nos faz lembrar de indicações cênicas, e particularmente do modo como o jovem Hamlet faz Polônio desaparecer de cena — e do mundo — mediante uma ação rápida.²⁰ A indicação cênica deformada (de *exeunt* para *exeunc*) compõe a saída com o(s) tio(s) (*Mark* ou *Kram*): *exeunt* e *uncles* [“saem” e “tios”]. As associações vão bem mais longe, embora os autores digam, num determinado ponto, que encerram a análise do trecho “deixando de lado várias associações...por medo de sobrecarregar o leitor com detalhes.”²¹

Há outros trechos de *Finnegans Wake* que não apresentam, no entanto, esse tipo de “complicação”. Veja-se o trecho a seguir, em que há poucas “novidades” em termos de experimentação lingüística. O trecho é confuso por uma profusão de nomes e ações que vão se enredando e provocando vertigens no leitor. Poderíamos dizer que, nesse caso, o que rege a

¹⁷ Magalaner e Kain, op. cit. p. 235.

¹⁸ R. McHugh, *Annotations do Finnegans Wake*, p. 388.

¹⁹ Charles Stewart Parnell foi um líder político irlandês, que lutou contra a dominação britânica. Como nos explica Paulo Vizioli: “...eleito em 1875, [Parnell] soube lutar pela autonomia política da nação (“Home Rule”) com eficientes táticas de obstrução no Parlamento Britânico. O sucesso estava à vista, e a expectativa era grande. Foi então que irrompeu a crise que alterou por algum tempo os destinos do país e marcou indelevelmente o menino James Joyce e muitos outros de sua geração: descobriu-se que Parnell mantinha um caso de amor com uma certa senhora O’Shea, esposa de um seu companheiro de partido; armou-se de pronto um escândalo público, com o apoio do clero católico (Parnell era protestante); acusou-se o deputado de envolvimento em dois assassinatos políticos ocorridos no Phoenix Park, o parque da cidade; e ele não foi reeleito. Rejeitado, caluniado e frustrado, pouco depois morria o grande líder.” Paulo Vizioli, *James Joyce e sua Obra Literária*, p. 19.

²⁰ Na peça de Shakespeare, Polônio é o camareiro-chefe e homem de confiança da rainha, além de ser pai de Ofélia, por quem Hamlet está apaixonado. Ao longo da peça, Hamlet começa a simular uma loucura, despertando o espanto dos que o rodeiam. Na cena IV do terceiro ato, a rainha chama o filho para que conversem, sendo que Polônio se esconde por detrás de reposteiro (*arras*) para ouvir a conversa. Hamlet entra, começa a acusar a mãe por ter traído e matado seu marido, e então desconfia da presença de mais alguém no cômodo. Hamlet desembainha sua espada e acaba matando Polônio através do reposteiro [*through the arras*]. A analogia entre a lenda de Tristão e Isolda e a história de Hamlet se sustenta no fato de este último ter matado e tirado de cena o pai de sua jovem amada. Da mesma forma, Tristão tira de cena o tio, para ficar com Isolda.

²¹ Magalaner e Kain, op. cit. pp. 235-236.

escrita é mesmo o sentido, embora ele “escape” em virtude da proliferação de informações. Um bom exemplo de como, nos termos de Allouch, os sentidos se adensam.

O trecho emerge, já no final do livro, estabelecendo uma diferença com o que vem antes e o que vem depois. Comparado a outras passagens, é de uma clareza surpreendente. Os pais (HCE-ALP) estão recolhidos em seus aposentos; um dos três filhos tem o sono perturbado e chora. Os pais vão olhá-lo. No momento em que a criança já dorme tranqüila de novo, é como se toda a torpeza da humanidade fosse revelada ali. Como colocam Campbell e Robinson, “praticamente sem aviso algum, uma espiada relativamente inocente em um quarto descortina um atoleiro de indescritível decadência”.²² Os autores continuam com seu comentário: “o aparentemente saudável oceano de amor paterno se deteriora em um mar doentio povoado de monstros de incesto e perversão”.²³ Nessa espécie de revelação, os desejos mais ligeiros e furtivos da humanidade aparecem como se tivessem sido levados a uma plena realização.

Mas o que contrasta diretamente com esse universo pantanoso e perverso é a linguagem em que ele é construído. Joyce se vale de uma espécie de linguagem legalista, utilizada em tribunais. A “naturalidade” com a qual tantas torpezas desfilam diante dos nossos olhos acaba criando um efeito cômico, misturado ao horror. Como observam Campbell e Robinson,²⁴ ficamos horrorizados ao constatararmos que esses assuntos podem ser discutidos na “enfadonha terminologia da experiência legal cotidiana”. Anthony Burgess²⁵ observa que, após a criança ter sido acalmada, o casal pode voltar ao seu aposento, mas antes disso somos presenteados com “uma sinistra e gélida fantasia de perversão sexual que resume nossa era aviltada.” Ainda segundo o autor, a linguagem legalista e desperta, após tanto sonhar, é como uma “ducha de água fria”.²⁶

Ainda sobre o contraste entre a torpeza do assunto tratado e o caráter burocrático da linguagem empregada, William Y. Tindall comenta:

Tudo o que esteve latente no complexo familiar vem à luz aqui, como se viesse dos divãs de Viena, com toda a ajuda de Grécia. A clareza desse documento,

²² Campbell e Robinson, *A Skeleton Key to Finnegans Wake*, p. 269.

²³ Campbell e Robinson, op. cit., idem.

²⁴ Idem, ibidem.

²⁵ Anthony Burgess, *A Shorter Finnegans Wake*, p. 242

²⁶ Antony Burgess, op. cit., idem.

*emergindo da escuridão onírica que o rodeia, garante o efeito. Recuando horrorizados[...], nós rimos...*²⁷

Tindall recorre ao conceito de “grotesco” para caracterizar esse trecho. Valendo-se de uma definição de Ruskin, ele afirma que qualifica-se de “grotesca” um tipo de arte que combina o aterrador com o engraçado.²⁸ Vejamos então de que se trata. Convém alertar o leitor de que, nesse trecho, *Honuphrius* corresponde a HCE, e *Anita* a ALP.

The procurator Interrogarius Mealterum presents us this proposer.

Honuphrius is a concupiscent exservicemajor who makes dishonest propositions to all. He is considered to have committed, invoking droit d'oïreller, simple infidelities with Felicia, a virgin, and to be practising for unnatural coits with Eugenius and Jeremias, two or three philadelphians. Honuphrius, Felicia, Eugenius and Jeremias are consanguineous to the lowest degree. Anita the wife of Honuphrius, has been told by her tirewoman, Fortissa, that Honuphrius has blasphemously confessed under voluntary chastisement that he has instructed his slave, Mauritius, to urge Magravius, a commercial, emulous of Honuphrius, to solicit the chastity of Anita. Anita is informed by some illegitimate children of Fortissa with Mauritius (the supposition is Ware's) that Gillia, the schismatical wife of Magravius, is visited clandestinely by Barnabas, the advocate of Honuphrius, an immoral person who has been corrupted by Jeremias. Gillia (a cooler bland, D'Alton insists) ex equo with Poppea, Arancita, Clara, Marimuzza, Indra and Iodina, has been tenderly debauched (in Halliday's view) by Honuphrius, and Magravius knows from spies that Anita has formerly committed double sacrilege with Michael, vulgo Cerularius, a perpetual curate, who wishes to seduce Eugenius. Magravius threatens to have Anita molested by Sulla, an orthodox savage (and leader of a band of twelve mercenaries, the Sullivani), who desires to procure Felicia for Gregorius, Leo, Vitellius and Macdugalius, four excavators, if she will not yield to him and also deceive Honuphrius by rendering conjugal duty when demanded. Anita who claims to have discoreved incestuous temptations from Jeremias

²⁷ William York Tindall, op. cit. p. 292.

²⁸ Idem, ibidem.

and Eugenius would yield to the lewdness of Homuphrius to appease the savagery of Sulla and the mercernariness of the twelve Sullivani, and (as Gilbert at first suggested), to save the virginity of Felicia for Magravius when converted by Michael after the death of Gillia, but she fears that, by allowing his marital rights she may cause reprehensible conduct between Eugenius and Jeremias. Michael, who has formerly debauched Anita, dispenses her from yielding to Homuphrius who pretends publicly to possess his conjunct in thirtynine several manners (turpiter! affirm ex cathedris Gerontes Cambronses) for carnal hygiene whenever he has rendered himself impotent to consummate by subdolence.²⁹

Esse trecho, embora seja confuso, não é exatamente um desafio para um tradutor. Isso porque sua sintaxe não “desliza”, não é interrompida por algum termo que não esperaríamos, como acontece com alguns trechos já analisados aqui. Em termos gerais, encontramos nessa obra mais cadeias sintáticas “deslizantes” do que “comportadas”, mais articulações de termos onde a materialidade significativa é primordial que o contrário, mais frases enigmáticas do que enunciados do “discurso corrente”. Passemos então a uma análise de traduções de alguns trechos dessa obra, verificando quais foram as dificuldades encontradas e as soluções buscadas.

²⁹ James Joyce, *Finnegans Wake*, pp. 572. 21- 573. 23. Note-se uma alternância entre as formas *Honuphrius* e *Honophrius*. Não se sabe se terá sido um erro de impressão (que teria ocorrido mais de uma vez) ou uma variação intencional. Voltaremos a essa questão do erro logo a seguir.

III. 2 - Traduções de *Finnegans Wake*

Em primeiro lugar, começando finalmente a abordar as traduções de trechos de *Finnegans Wake*, é conveniente retomar certos conceitos e pressupostos que foram adotados ao longo de todo o trabalho.

Partindo da proposta de Allouch e da constatação de que as três operações de escrita não existem isoladamente, pudemos verificar que certos trechos de *Finnegans Wake* resistem mais à tradução que outros. Nos pontos em que impera um compromisso com os sentidos, as dificuldades são menores, pois trata-se aí de substituir uma ordenação sintática do inglês por uma outra que gere, em português, um efeito de significação semelhante. É óbvio que a “correspondência” nunca será perfeita pois, mesmo em se tratando de efeitos de significação, as línguas são singulares em seus mecanismos simbólicos.

O termo “substituição” merece ser ressaltado. Se, como foi aqui proposto, a unidade da tradução é a frase (justamente porque o valor dos termos só pode ser determinado com base em sua relação com outros termos da cadeia sintática), é útil lembrar que a substituição do material da língua-fonte por um material da língua-alvo se dá por unidades que são cadeias significantes, e não palavras isoladas. Lacan já dizia, no Seminário V, que a tradução é uma “substituição heteronímica”.³⁰ Mas essa substituição será realizada apenas no contexto de uma cadeia sintática, a partir da qual poderão ser atribuídos determinados efeitos de significação dos termos em questão.

Nos pontos em que rege a assonância, nas paródias por exemplo, a situação se complica um pouco, pois o tradutor deverá guardar uma semelhança não só com efeitos de significação, mas também com efeitos sonoros. Como cada língua tem suas particularidades fonêmicas, a operação terá, no caso das paródias, menos compromisso com os sentidos proporcionados pela deturpação da cadeia na língua original (a deturpação da frase conhecida), do que com uma semelhança sonora entre uma cadeia que a ela equivalha na língua-alvo e uma cadeia “deturpadora” dessa primeira cadeia. É o que se observa na tradução da paródia: *Lord help you, Maria, full of grease, the load is with me*, em que os tradutores se valem da sequência

³⁰ Jacques Lacan, *Formations de l'inconscient*, Seminário V, inédito, lição de 13 de novembro de 1957.

“Lave Maria, cheia de graxa, o suor é conosco”.³¹ O importante aqui é que o leitor identifique a sequência traduzida com a oração **em português**. O efeito a ser trabalhado é o da assonância. O compromisso é mais com a cadeia sonora que com a significação.

Já quando numa cadeia se dá um efeito de criação de sentidos, um efeito poético ou chistoso, é muito difícil que o compromisso com a materialidade significante se mantenha juntamente com o caráter inusitado do novo sentido produzido. Esse efeito, apontando justamente para a singularidade das línguas, representa para o tradutor um ponto de impossibilidade. Como já disse Allouch, e ele não foi o único, o tradutor terá de escolher entre um ou outro compromisso.

Muitas vezes apela-se para as notas de rodapé, explicando o efeito obtido na língua-fonte. Caso o tradutor não deseje tomar esse caminho, terá então de substituir a cadeia por uma outra que produza um efeito semelhante. Muitos julgam que isso não constitui um verdadeiro “problema”, já que, nesses casos, a homofonia e o equívoco por ela trazido é que são importantes, como um acontecimento. É o que argumenta Arthur Nestrovski,³² quando afirma que o que geralmente se considera como o grande impedimento para a tradução de *Finnegans Wake*, ou seja, o uso extensivo de trocadilhos e palavras-valise, não é de fato uma fonte de ansiedade tão grande assim:

*Não é difícil sobrecarregar uma língua com outras línguas [...]. Quanto aos trocadilhos, a perda ocasional de um elemento em um ponto da tradução pode ser compensada por seu aparecimento em algum outro ponto adequado, e é característico do texto de Joyce o fato de que sempre haverá algum outro ponto adequado. As questões técnicas, entretanto, não podem ser consideradas separadamente das aporias interpretativas exercidas de forma implacável por Joyce. O tradutor, cujo papel tradicionalmente tem sido não dizer nada, mas sim transferir o que foi dito pelo autor para um terreno lingüístico mais puro, enfrenta aqui as dificuldades da enunciação, que lhe são impostas pelo caráter aberto da fonte.*³³

³¹ Augusto e Haroldo de Campos, *Panaroma do Finnegans Wake*, p. 61.

³² Arthur Nestrovski, “Mercius (de seu mesmo): Notes on a Brazilian Translation of *Finnegans Wake*”, in: *James Joyce Quarterly*, vol. 27, no. 3, Primavera de 1990, p. 473.

³³ Arthur Nestrovski, op. cit. pp. 473-474.

Portanto, a leitura do texto de *Finnegans Wake* poderá exigir, em diferentes pontos, um compromisso maior com a transcrição, com a tradução ou com a transliteração, alternadamente. Ao empreender sua tarefa, o tradutor, no caso de uma dominância da transcrição, precisará conhecer os elementos a que o texto alude. Para tanto, recorrerá, sem dúvida, aos textos explicativos, aos estudos sobre a obra, às referências sobre o autor, sua cultura, seus interesses. O que não é, de modo algum, um empreendimento fácil. Mas digamos que não seja impossível.

Todo esse conhecimento será também necessário quando o compromisso principal for com a significação ou com o acontecimento que constitui a criação de sentido. E a técnica modalizar-se-á segundo a operação que rege cada trecho. No entanto, o trabalho, que pretende ser de tradução, nunca poderá abandonar um compromisso, maior ou menor, com a significação. Se nessa obra, como afirma Netroviski, o tradutor se vê a cada momento enfrentando “as dificuldades da enunciação”, criadas pelo “caráter aberto da obra”, seu problema crucial será a necessidade de, de uma forma ou outra, domesticar esse caráter aberto da obra, atribuindo-lhe uma significação, ou várias significações simultâneas que sejam, para depois poder recriá-las na língua-alvo.

Se *Finnegans Wake* nos impõe a cada passo o indecível, se muitas vezes Joyce parece colocar no ato de sua escrita os mecanismos regidos pelo inconsciente e descritos por Freud, como “reproduzir” esses mecanismos e ainda honrar um certo compromisso com a significação? Não é à toa que os estudiosos se referem aos textos explicativos e às exegeses como “traduções” da obra. Como já foi argumentado anteriormente, esses estudos demonstram sempre uma tendência a “fechar” as possibilidades associativas da obra. Voltando à analogia com o bloco mágico, se Joyce é capaz de, com sua escrita, colocar em ato o momento em que a superfície transparente fosse retirada e imediatamente colocada de volta, os estudiosos fariam um estudo do bloco mágico com a superfície transparente abaixada, levando em consideração apenas algumas das marcas deixadas na superfície de resina. O movimento flagrante na obra de Joyce é, de certa forma, congelado, tanto pelos estudiosos quanto pelos tradutores.

Por outro lado, se alguém pensasse em “reproduzir” a técnica joyceana, sem nenhum compromisso com possíveis significações, o resultado seria outro. Uma simples “imitação” das técnicas empregadas por Joyce não garantiria que o resultado do trabalho fosse uma tradução. O texto a seguir, de Caetano Veloso, parece comprovar a afirmação. Notam-se aí algumas das

técnicas empregadas por Joyce. Mas, em hipótese alguma, pode-se dizer que isso seja uma tradução de *Finnegans Wake*.

*Cremúsculo. O sol, a só, despe de si, digo, depede-se, desce pé ante pele, descalço, dá-se e sobe, digo, sob, ou melhor, sobre as bandas cremoças das mulheres alfíssimas do hemisferno nhorto. Kolinias sorrisam no horizonte. Mastros desde senham-se no ocidente. Acapulcos e havaís tampouco. Tranquilidade. Noite. Não há dúvidas: é chegada a hera dos maias desgrossos.*³⁴

Em contrapartida, há uma outra questão a ser considerada, tratando-se de *Finnegans Wake*. Traduzir essa obra, levando em conta apenas o que seria um “enredo”, um “conteúdo”, também parece impossível. Qual seria esse conteúdo? Como afirmam Magalaner e Kain, “é praticamente impossível falar sobre o enredo de *Finnegans Wake*. Ele deve ser lido”.³⁵ Afinal de contas, que história é essa? Mesmo os estudiosos que tentam dar conta de um enredo, vão apresentando esse enredo ao leitor em camadas, superpondo elementos a outros.

Poderíamos começar assim: Um homem, dono de um bar, sonha em sua cama depois de um dia de trabalho estafante. No sonho desse homem estarão elementos de um desejo incestuoso seu pela própria filha. Esse homem tem dois filhos gêmeos. Um é escritor, artista, pouco dado a assuntos pragmáticos e mundanos. O outro é seu oposto. Uma pessoa inescrupulosa e aproveitadora. Chega a assumir a autoria de textos do irmão para ganhar popularidade e a estima pública. A mulher daquele que sonha é a figura redentora que poderá redimi-lo de suas culpas.

Mas, em mais de seiscentas páginas, só acontece isso? Essa pergunta poderia ser feita por qualquer pessoa que ouvisse a explicação acima. A ela os estudiosos responderiam que se, de uma certa maneira, nada mais acontece na história, nela são lembradas inúmeras outras histórias, que têm uma relação com essa primeira história. Essas outras narrativas, mitos ou fatos históricos, não são de fato narrados, mas sim aludidos de uma forma bastante tortuosa e enigmática. Sua presença na obra se justifica por associações de idéias. Histórias diversas, de

³⁴Caetano Veloso, “Não Verás Paris como Este”, apud: A. Medina Rodrigues et. al., *Antologia da Literatura Brasileira*, vol. II. São Paulo: Marco, 1979, p. 333.

³⁵Magalaner e Kain, op. cit. p. 219.

datas diferentes e até mesmo de culturas distintas têm em comum algum tema. Esses temas se repetem, criando um movimento circular que nos sugere que o mundo é composto de eras que se sucedem. Ao final da última era inicia-se novamente a primeira, e assim infinitamente. Essa circularidade é confirmada pela própria frase inicial do livro, que aparece em letra minúscula e é, na verdade, a continuação da última frase que aparece no texto.

Alguns dos “temas recorrentes” aludidos: a substituição do velho pelo novo, as gerações mais novas ocupando o lugar das mais velhas, homens maduros que alimentam paixões ilícitas por mulheres muito mais jovens, a culpa. Esses temas e essas narrativas paralelas foram organizados pela primeira vez num livro pioneiro, lançado em 1944, de autoria de Joseph Campbell e Henry Morton Robinson. Todos os estudiosos citados neste trabalho, sem exceção, citam essa obra e baseiam-se nela. Anthony Burgess a classifica como uma obra fundamental na difícil tarefa de decifrar *Finnegans Wake*.³⁶ Um dos capítulos desse livro aparece traduzido por Augusto de Campos no *Panorama do Finnegans Wake*.³⁷ William York Tindall, apesar de admitir ter-se valido desse livro, afirma que, quando escrevia o seu, se afastou de Campbell e Robinson. Diz também que, reabrindo agora *A Skeleton Key to Finnegans Wake*, percebe que os autores divergem dele em algumas interpretações.³⁸

Quem consulta os estudiosos chega à conclusão de que existe um certo consenso nas interpretações. Pode-se dizer que existe uma interpretação “básica” de *Finnegans Wake*, a partir da qual traduções foram feitas. E não é de surpreender que todas as traduções com as quais tive contato, para o português e algumas outras línguas, jamais dispensam um texto introdutório, uma explicação, que funciona também como uma justificativa para as traduções. Conclui-se daí que *Finnegans Wake* não é, em geral, um livro que possa ser lido sem esse auxílio. Uma escrita tão aberta aos jogos de palavras, tão cheia de alusões e enigmas, pode, teoricamente, significar quase qualquer coisa. A presença de línguas diferentes do inglês traz inúmeras possibilidades, das quais muitas vezes nem nos damos conta.

Para de fato empreender a tradução, o tradutor deve escolher, mas, nessa escrita enigmática, vê-se obrigado a justificar sua escolha. E essa escolha é uma espécie de fechamento das possibilidades associativas do texto. Sem esse fechamento, sem uma espécie de definição de

³⁶ Anthony Burgess, *A Shorter Finnegans Wake*, p. 65.

³⁷ Campbell e Robinson, “Introdução a um Assunto Estranho” (trad. Augusto de Campos), in: Augusto e Haroldo de Campos, *Panorama do Finnegans Wake*, pp. 106-116.

³⁸ William York Tindall, *A Reader's Guide to Finnegans Wake*, p. 25.

por um $\frac{\quad}{g. nominal}$ a $\frac{\quad}{g. nominal}$.

Ao termo *past* só podemos atribuir o valor de preposição, já que temos *Eve and Adam's* logo em seguida, certamente um grupo nominal. Em inglês, a sequência *past Eve and Adam's* parece trazer mais fortemente a idéia de “além de Eve and Adam's”, principalmente por causa do apóstrofo, que sugere um lugar. Poderíamos pensar em “Eve and Adam's time”, mas, nesse caso, ficaria faltando o substantivo. Quando temos um grupo nominal seguido apenas de apóstrofo, é de se esperar que o tal grupo nominal se refira a um lugar. Uma consulta mais detalhada aos estudiosos nos informa que existe uma *Eve and Adam's Church* às margens do rio Liffey.³⁹ Em português, a sequência “depois de Eva e Adão”, sugere mais tempo que lugar (“após a era de Eva e Adão”), justamente porque “depois” é um advérbio, que poderia indicar tanto lugar quanto tempo, mas, dado que temos logo em seguida *Eva e Adão*, fica difícil supor que se trate de um local.

Nesse primeiro parágrafo, como aponta o tradutor, estão o princípio masculino e o feminino, Adão e Eva, às margens do rio Liffey, em Dublin. Como na escrita de Joyce o improvável sempre acontece, não fica descartado o jogo entre os personagens Eva e Adão e a localidade, “Eve and Adam's Church”, que nos permite interpretar esse *past* também como um “after”. A tradução acabou privilegiando o sentido temporal com “depois”. O problema (eis a singularidade das línguas em ação) é que não existe em português uma palavra que tenha o exato valor que *past* assume em inglês nesse contexto. O leitor em português só irá associar *Eva e Adão* a um lugar se consultar os textos explicativos. Mas os textos explicativos nunca deixam de acompanhar as traduções.

Ainda na mesma sequência, os termos *from*, *to*, e *to* sugerem que os espaços em branco devem ser ocupados por grupos nominais que indiquem lugares. *By* nos faz esperar um termo que indique modo ou instrumento. Em inglês, o único termo que sugere um retorno é *back* em *brings us...back to*. Já em português cria-se uma espécie de pleonismo em *devolve-nos...devolta*.

Também está presente nesse parágrafo a idéia de circularidade (talvez por isso o “acréscimo” de *devolta*), com a teoria de Vico sobre as eras da humanidade que se sucedem

³⁹ Roland McHugh, *Annotations to FW*, p. 1.

infinitamente, formando um círculo vicioso (*commodius vicus of recirculation*). *Vicus* significa “rua”, e alude ao mesmo tempo a Vico e à Vico Road, de Dublin. *Commodius*, faz alusão ao imperador romano Commodus, da fase decadente de Roma (daí a terminação em *dius*, que, em latim, significa “há muito tempo”). *Howth Castle* é uma localidade de Dublin e as palavras, unidas a *Environs*, formam juntas as iniciais do personagem H. C. E., que deverá substituir Finnegan, ao mesmo tempo o gigante mítico irlandês (Finn MacCool) e o pedreiro (Tim Finnegan) que caiu de uma escada quando construía um muro e morreu, para depois despertar em seu velório com o cheiro do uísque que lhe foi borrifado pelos presentes. Temos então a queda (de Roma, do pedreiro, do gigante mítico, de Adão e Eva e, com eles, da humanidade) e a ressurreição, garantida pela circularidade das fases por que passa a humanidade.

Na tradução, as palavras estrangeiras ao inglês permanecem estrangeiras em português (*commodius vicus*, do latim). A conjunção dos fonemas em português cria uma cacofonia em *Eva e Adão*; *riocorrente* é um termo que nos traz a idéia de rio e fluxo que temos em *riverrun*. Mas essa primeira palavra, que abre a narrativa, mereceria encontrar em português um termo correspondente que a “imitasse” melhor. Em português há mais fonemas consonantais, dois deles oclusivos, que diminuem o efeito de fluxo sugerido por *riverrun* em inglês. José Antônio Arantes, tradutor de Burgess para o português, opta por *correrrio*,⁴⁰ que mantém o número de sílabas e elimina quase totalmente os sons oclusivos. Consta que M. D. Magno, tradutor de Lacan para o português, teria sugerido, em outro contexto, *revirão* que, em termos de sonoridade, “imita” satisfatoriamente *riverrun*. Mas perde-se aí o contexto fluvial, que é de suma importância em toda a obra, e ficamos apenas com a idéia da circularidade, sugerida por “revirar”. Como colocar o rio em *revirão*? *Revirrio*? *Riovirão*? *Rioverão*? Esta última opção possivelmente traria para o leitor brasileiro associações com a Cidade Maravilhosa. Seria lícito propiciar tal associação? Mas, em contrapartida, por que não? Ficaríamos de novo naquele impasse indicado por Allouch. Alguém poderia questionar: “Mas que sentido tem esse sentido?” E nos perdemos então num rio de associações que não oferece um ponto onde possamos nos ancorar. Diz então Allouch que a tradução tende a se querer literal. No fluxo incessante das associações semânticas, o tradutor tenta se ancorar na letra. É o que se observa na proposta de Magno que, privilegiando apenas uma das associações de sentidos oferecidas

⁴⁰ Cf. Anthony Burgess, *Homem Comum Enfim*, p. 212.

para _____ sua _____
 verbo GN-compl. verbal

Entre *had* e *rearrived*, só poderia vir um advérbio. O termo *passencore* vem como um “ainda não” em francês. Mas mesmo que o leitor não perceba esse termo como a contribuição de um termo estrangeiro, só se poderia esperar aí um advérbio que indicasse tempo. Como, na sequência, são enumeradas várias coisas que **não** tinham acontecido, existe uma tendência a considerar esse *passencore* como uma negativa. A tradução abre mão do termo estrangeiro nesse ponto, utilizando apenas o “não tinha ainda” e o efeito de estranhamento se perde. Em compensação, *revoltado* é uma palavra-valise, muito mais estranha ao português que *rearrived* para o inglês. *Revoltado* cria um efeito chistoso, pois sua formação se assemelha, por exemplo, ao *familiário* de Freud. Nessa solução pode-se observar o que aponta Nestrovski quando diz que a perda ocasional em um ponto pode ser compensada por um efeito semelhante (no caso aqui, o estranhamento) em outro ponto adequado.

Nesse segundo parágrafo, como coloca Augusto de Campos, temos *Tristram*, que seria uma referência a Almeric Tristram, fundador de Howth Castle,⁴¹ fundido à figura de Tristão. Tristão conquista Isolda, Tristram conquista a Irlanda. Tanto no original quanto na tradução, as preposições nos fazem antecipar nomes de lugares (*from-on;de-a*). *North Armorica*, além de lembrar “América do Norte”, também se refere à Bretanha do Norte.⁴² *Europe Minor* refere-se provavelmente à própria Irlanda. *Wielderfight* é uma junção de prefixo alemão, *wieder* que significa “de novo”, “outra vez”, com *fight*, “lutar” em inglês. Mas há também o acréscimo de um “i”, que pode sugerir, como já foi dito no início deste trabalho, o verbo inglês “wield”, que significa, além de “brandir” ou “empunhar” uma arma, também “deter o poder”.

Antonio Arantes parece fazer a mesma associação, pois traduz a frase assim: *rebrandir sua guerra penisolada*.⁴³ Já Renato Pompeu faz outra associação, com o termo inglês *wild*

⁴¹ Como indica Renato Pompeu, Sir Almeric Tristram foi um dos cavaleiros ingleses que, no século XII d. C., iniciou a conquista da Irlanda, tendo se tornado o primeiro conde de Howth, ou seja, passou a residir no Castelo de Howth que aparece no primeiro parágrafo. Renato Pompeu, “Tristão e Isolda Segundo James Joyce”, in: *Cult - Revista Brasileira de Literatura*, no. 6, jan. 1988, pp. 24-26.

⁴² Renato Pompeu, numa explicação mais detalhada, indica que “Armórica” é o nome que os romanos davam à região hoje compreendida pela Bretanha e pela Normandia da França. Id., *ibid*.

⁴³ Anthony Burgess, *Homem Comum Enfim*, p. 213

(“louco”, “selvagem”, embora em sua tradução não sugira esse sentido: “para voltar a lutar sua guerra penisolada”), parecendo aí concordar com Campos, que escreve “loucomover”. Como se vê, dependendo da interpretação eleita pelo tradutor, as cadeias significantes tomam rumos diferentes. Augusto de Campos escolhe a frase *loucomover sua guerra penisolada*. Não se encontra aqui o *wieder* alemão e nem a idéia que o termo transmite, apesar de essa mesma idéia poder ser encontrada em outros pontos, como por exemplo em *revoltado*, palavra-valise que traz a idéia de retorno pelo prefixo *re-* e também a idéia de guerra com *revolta-*. Mais uma vez, um termo estrangeiro (*wieder*) não aparece como estrangeiro na tradução. Em *penisolate war*, temos uma referência óbvia ao órgão sexual masculino,⁴⁴ mas a palavra também ecoa “península”. *Guerra penisolada* é uma saída interessante, recuperando os dois sentidos.

Sobre as frases intercaladas ainda não analisadas, *violer d'amores, fr'over the short sea*, note-se que embora o tradutor não comente nada sobre *violer d'amores*, temos aí a fusão do italiano com o francês. *Viola d'amore* é, em italiano, um instrumento musical. *Violer*, em francês significa “violar”. Renato Pompeu observa com propriedade que o “s” é marca de plural no inglês e no francês, mas não no italiano, o que reforça mais ainda a fusão de duas línguas numa única expressão.⁴⁵ Temos então a sugestão de um trovador que é também um violador. A solução de Campos, com *violista d'amores*, parece enfatizar mais a idéia do trovador, e menos a do violador.⁴⁶ Renato Pompeu propõe “violador d'amores”, que enfatiza o oposto, mas também pode ser interpretada como uma fusão de “viola”, “dor” e “amores”, termos sugestivos do amor cortês.

Note-se o efeito criado por *através o mar breve* em português, ecoando “atravessa o mar breve”, o que se justifica pelo fato de tanto Tristram quanto Tristão terem atravessado o mar para chegar à Irlanda.⁴⁷ Essa formação não segue as regras sintáticas do português. *Através* exige uma preposição *de*, que não aparece no texto. Por outro lado, também em inglês, mas não no ponto correspondente, falta uma preposição: *on this side (of) the scraggy isthmus*.

⁴⁴ Mais óbvia ainda se considerarmos o contexto de infração sexual que permeia toda a história, e também a presença de *scraggy isthmus*, que pode significar “istmo áspero”, ou “rugoso”, “erigido”. Renato Pompeu, em seu comentário sobre a frase, já segue outra direção, afirmando que o termo criado por Joyce, *penisolate*, sugere “península” e “Isolda”, e que “península” em italiano é “penisola”.

⁴⁵ Renato Pompeu, op. cit. idem.

⁴⁶ Id., ibid.

⁴⁷ Efeito que não se observa em Antonio Arantes, que escreve *través de mar breve*. Esse tradutor, entretanto, mantém o termo em francês, *passencore tinha revindo*. Renato Pompeu opta por *não tinha ainda pascuencore*.

Na vertente de um estranhamento da estrutura sintática, a tradução também reproduz um efeito do original.

Prosseguindo na sequência, temos:

nor had topsawyer's rocks by the stream Oconee exaggerated themselfe to Laurens County's gorgios while they went doublin their mumper all the time:

nem tinham os calhões do altomsawyerrador pelo rio Oconee sexagerado aos gorgetos de Laurens County enquanto eles iam dublando os bebêbados todo o tempo:

Verificando a estrutura sintática:

nor had _____ *by* _____ *exaggerated themselfe to*
 grupo nominal GN-meio
 while they _____ *their* _____ *all the time:*
 GN-compl. verbal verbo grupo nominal

E em português:

nem tinham os _____ *pelo* _____ *sexagerado aos*
 grupo nominal GN-meio
 _____ *enquanto eles* _____ *os* _____ *todo o tempo:*
 GN-compl. verbal verbo grupo nominal

Tanto *nor* quanto *nem* criam a necessidade de uma negativa anterior, que só poderá ser localizada em *passencore* no original, e, em português, poderá ser atribuída mais facilmente a *não tinha ainda*. Algumas informações sobre referências no trecho:

Para esse tradutor, *passencore* sugere, além da negativa em francês, *Passover*, o nome em inglês da Páscoa dos judeus (daí *pascuencore*). Idem, ibidem.

- *stream Oconee* é um rio em cujas margens, como explica Augusto de Campos, fica a cidade americana de Dublin, homônima da Dublin irlandesa. Essa Dublin americana fica em *Laurens County*, na Geórgia. O fundador dessa cidade foi Peter Sawyer. Por isso aparecem no trecho os termos *Laurens County*, *gorgios* (ecoando “Geórgia”) e *topsawyer* (que pode sugerir uma associação com Tom Sawyer).

No primeiro espaço em branco, onde podemos esperar um grupo nominal, temos, em inglês, *Topsawyer's rocks*, que traz os dois “Sawyers”. *Rocks* pode sugerir uma idéia de “pedra”, “pedregulho”, mas, como indicam os tradutores,⁴⁸ é um termo de gíria que pode significar “testículos” ou dinheiro. Daí a opção por *os calhões* (palavra-valise que traz *calhau* = “pedra”, “seixo” e *colhões* = termo chulo para “testículos”) do *altomsawyerrador*.

Se em inglês temos *topsawyer-*, que ecoa “Tom Sawyer” e ao mesmo tempo nos sugere “alto”, em português foi necessário o acréscimo do fragmento significante *al-* para que um efeito de significação semelhante se produzisse. Roland McHugh nos esclarece que “Topsawyer's Rock” é uma formação rochosa do tal rio Oconee.⁴⁹ Em inglês, “Tom Sawyer” está apenas sugerido, por uma assonância, ao passo que em português o nome está inteiro no termo, explícito: *altomsawyerrador*. Os tradutores também se preocuparam em explorar o termo “sawyer” (“serrador”) como um substantivo comum, com a terminação *-errador*. A tentativa de concentrar tantas possibilidades semânticas trazidas por um único grupo nominal acabou criando, em português, um termo bem mais longo e pesado.

No segundo espaço em branco se dá a simples substituição de *stream* por *rio*. O tradutores explicam que *Oconee*, além de ser o nome de um rio às margens da Dublin americana, também evoca a exclamação irlandesa de pena ou lamentação, “ochone”. Logo após temos o verbo *exaggerated*, seguido de *themselfe*, que aglutina “themselves” e “else”. A solução dos tradutores foi *sexagerado*, que além de aglutinar o termo reflexivo a “exagerar”, ecoa também “sexagenário”, que indicaria um dos pólos da oposição velho/novo⁵⁰. Essa associação é um “acrécimo” da tradução, pois não fica possibilitada pelo texto em inglês.

⁴⁸ Todas as referências ao texto explicativo dos tradutores para esse trecho estão no *Panorama do Finnegans Wake*, pp. 81-82.

⁴⁹ Roland McHugh, *Annotations...* p. 1.

⁵⁰ Associação que ganha mais força quando ficamos sabendo que Isac era sexagenário quando nasceram seus filhos gêmeos, Esaú e Jacó. Veja-se a nota 55

While they went doubling é uma seqüência bastante sugestiva, trazendo as duas cidades homônimas (Dublin) e o próprio processo de duplicação. Aliás, nesse parágrafo como um todo, termos ou fragmentos que indicam duplicidade e repetição são uma constante: *wieder-* (“de novo”), *doublin*, *mishe mishe*, *tauftauf*, *twone*, *sosie sesters*. A duplicação também é uma constante no livro. No sonho de H. C. E., o objeto de seu desejo aparece como duas moças no parque Fênix. Swift está às voltas com duas Esteres. Os filhos de H. C. E. são gêmeos, duas lavadeiras fofocam no capítulo VIII do livro I, e assim por diante.

No parágrafo correspondente em português, ecoam também vários termos ou fragmentos que sugerem o tema da duplicação: *revoltado*, *dublando*, *bebêbados*, *mishe mishe*, *tauftauf*, *sesters sócias*, *uníduo*, *papamalte*.

Em português, *enquanto eles iam dublando os bebêbados* aproveita a assonância com *doubling* e traz a idéia de duplicação, reforçada por *bebêbados*, que traz também o outro pólo da oposição velho/novo com *bebê-*. *Mumper* é uma gíria que significa “cigano”, “vagabundo”, daí a associação com “bêbados”.⁵¹

Em seu texto explicativo sobre a tradução, Augusto de Campos cita a interpretação de Campbell e Robinson num trecho que transcrevo abaixo:

*Campbell e Robinson assim “traduzem” este trecho: “um filho bem sucedido de HCE emigra do leste para o oeste, como seu pai fizera antes. Estabelecendo-se na América, tem uma larga descendência e lhe augura grande prosperidade.”*⁵²

Não deve ser à toa que o tradutor usa a palavra “traduzem” nesse trecho. A frase comentada, que vai de *nor had...* até *...all the time*, mesmo com as alusões esclarecidas, continua intrincada e difícil. Campos apresenta então a “tradução” de Campbell e Robinson, ou seja, o sentido que eles atribuíram ao trecho. A frase correspondente em português também não esclarece muita coisa. Pelos conectivos, *not yet*, *nor*, juntamente com os verbos no passado *had passencore rearrived*, *exaggerated*, *bellowsed* temos a sugestão de uma época muito antiga, em que não tinha ocorrido uma série de coisas. Também podemos notar a oposição velho/novo e o tema da duplicação. Mas a “tradução” de Campbell e Robinson é “amarrada”, “arrumada”

⁵¹ Segundo Roland McHugh, op. cit. p. 1.

⁵² *Panorama do Finnegans Wake*, p. 82.

demais, simplificando ao extremo toda a complexidade do parágrafo. O próprio título de seu livro “Chave-Mestra para *Finnegans Wake*” já indica uma certa pretensão de domesticação, como se ele pudesse abrir todas as portas que compõem esse enigma.

Prosseguindo:

nor avoice from afire bellowsed mishe mishe to tauftauf thuartpeatrick:

nem avoz de umachama bramugira mishe mishe a um tauftauf tuespatruísquio:

nor _____ *from* _____ *to* _____
 g nominal g nominal verbo GN-c. verbal GN-c. verbal

nem _____ *de* _____ *a um* _____
 g. nominal g. nominal verbo GN-c. verbal GN-c. verbal

As terminações *-ed*, em inglês, e *-ra*, em português, indicam a possível presença de um verbo no terceiro espaço em branco. *Bellow* significa “bramir”, “mugir”, e *bellows* significa “fole”. Com *bellowsed*, temos um verbo inventado a partir de um substantivo, que dá idéia de sopro e também do reavivar de uma chama, trazida pelo fole.

Começam agora as referências bíblicas. *Mishe mishe* foram as palavras, explica Augusto de Campos, que a deusa da Irlanda, Brígida, disse ao ser batizada, e que significam “eu sou, eu sou” em irlandês. *Tauf tauft* remete ao verbo alemão “taufen”, “batizar”. *Thuartpeatrick* é um trocadilho feito sobre um outro, que Joyce afirma ter sido o fundamento da Igreja Católica (“thou art Peter”, “tu és Pedro e sobre esta pedra...”) e São Patricio, padroeiro da Irlanda e responsável pela sua cristianização. Em *tuéspatruísquio*, a escolha do tradutor, podemos perceber ecos do “Tu és Pedro”, e também de “Patricio”. Talvez o tradutor tenha desejado deformar mais a palavra, evocando outras virtuais associações. “Uísque” e “Pátria” são possibilidades, como também uma determinação em manter o som oclusivo final de Patrick, que em português se suaviza numa sibilante.

No texto em inglês, *-voice* aparece “grudada” com o artigo, procedimento seguido pelo tradutor (*avoz*, que traz, ainda, uma homofonia com “avós”, reforçando a oposição velho/novo. O mesmo acontece com *afire*, *umachama*. No contexto do tema do batismo, trazido por *mishe*

mishe, *tauftauf*, São Patrício, a deusa Brígida, *bellowsed* nos remete então ao sopro divino, e talvez à chama do Espírito Santo. Na associação com o batismo, o tema da nomeação “tu és Pedro”.

Mas embora os termos pareçam estar centrados ao redor do batismo e da nomeação, a frase, em termos sintáticos, parece ter algo que excede uma estrutura sintática que poderíamos esperar. Para que tudo se encaixasse perfeitamente, *bellowsed* deveria ser um verbo bitransitivo, sendo o objeto direto *mishe mishe*, e o objeto indireto *tauftauf thuartpeatrick*. Mas se soubermos a que essas formações estranhas se referem, sintaticamente a frase fica com algo a mais. Seria de esperar que a tal voz dissesse ou *mishe mishe* ou *tauftauf* ou *thuartpeatrick* a alguém. Joyce “repete” as variantes de uma frase performativa ligada à nomeação e ao batismo e as coloca em lugares onde esperaríamos termos que indicassem pessoas. A frase fica truncada, opaca, de difícil entendimento.

A opção do tradutor foi manter exatamente a mesma estrutura sintática, deixando que a falta e o excesso atuem nesse jogo de nomes e nomeações em várias línguas. Aqui, a tradução não “acomoda” a sintaxe estranha para possibilitar uma interpretação e a tradução. Por outro lado, segue a estrutura sintática, produzindo também em português uma frase truncada e opaca. Mas o reflexo da estrutura sintática só foi possível aí porque a oração é curta. Quando a falta e/ou o excesso jogam numa sequência mais longa, a “acomodação” da sintaxe se faz necessária, como veremos um pouco adiante:

not yet, though venisoon after, had a kidscad buttended a bland old isaac: not yet, though all's fair in vanessy, were sosie sesthers wroth with twone nathandjoe.

nem ainda embora logo mais viesse, tinha um novelho esaurido um velho e alquebrando isaac: nem ainda, embora tudo seja feério em Vanessidade, tinham as sesthers sócias se enrutecido com o uniduo nathandjoe

Esse trecho, embora não seja de fácil interpretação, tem uma sintaxe mais estruturada, o que permite ao tradutor maior liberdade para criar em português uma estrutura diferente, que se distancia da do texto em inglês, mas consegue reproduzir vários dos efeitos de criação de

sentido do original. Aqui, a sintaxe do texto em português não está tão “colada” no inglês como no trecho anterior.

Venisoonafter, como já foi observado, ecoa “very soon after” (“logo depois”), mas também é uma brincadeira com *venison*, “carne de cervo”.⁵³ Também ecoa “Vanessa”, pseudônimo de uma das namoradas secretas de Swift. A sequência *not yet, though venisoonafter*, fica bastante expressiva na tradução de Campos: *nem ainda, embora logo mais viesse*, sendo que a última palavra mantém o efeito sonoro que permite as associações no original (“venison”, “Vanessa”) além de ecoar “viesse”. Vemos então que o que em inglês é uma expressão adverbial de tempo aparece em português como um verbo, em virtude da terminação *-sse*.

Em *had a kidscad buttended a bland old isaac*, temos a oposição entre o velho e o novo, *kid* e *old*.⁵⁴ Augusto de Campos cita a luta entre Esaú e Jacó pela primogenitura de Isac.⁵⁵ Essa associação justifica que o tradutor coloque em cena Esaú, em *esaurido*. Essa referência não é explícita no original, mas pode-se deduzi-la pela presença do nome *Isaac*. Campos valeu-se do jogo entre “exaurir” e o nome de “Esaú”, na sequência *tinha um novelho esaurido um velho e alquebrando Isaac*. Aqui, a tradução cria um efeito gerado pela homofonia, trazendo o equívoco e o cruzamento de duas cadeias, como num chiste. Se aceitarmos essa interpretação, segundo à qual o trecho se refere a Isac, Esaú e Jacó, o acréscimo de *Esaú* parece perfeitamente justificável. O jogo entre o velho e o novo fica bem articulado em *novelho*. E, se pensarmos no tema dos jovens substituindo os mais velhos, veremos que Esaú também foi de certa forma exaurido de poder quando vendeu sua

⁵³ Augusto de Campos não cita nada a respeito dessa associação em seu comentário da tradução. No entanto, ela está presente em vários comentadores. Ver nota a seguir.

⁵⁴ Renato Pompeu sugere que “scad” significa “golpe”, e portanto que um “kidscad” seria um golpe aplicado por um garoto, donde seria possível depreender mais uma ocorrência do velho sendo substituído pelo novo. Roland McHugh também nos oferece basicamente a mesma informação (*Annotations*, p. 1). Pompeu explica também que Isaac Butt (buttended) foi um líder nacionalista irlandês do século XIX que perdeu a liderança do movimento anticolonialista para Parnell, considerado, pelo menos por um determinado tempo, um herói na luta anticolonialista. Explica também que, na Bíblia, Jacó, filho de Isac, era caçador de cervos (daí a justificativa para a interpretação de *venisoonafter*). Op. cit.

⁵⁵ Esaú e Jacó, filhos de Isac, eram gêmeos que, segundo a Bíblia, lutavam já no ventre materno. Esaú era o primogênito que, quando cresceu, tornou-se perito caçador. Um dia Esaú volta de uma caçada e pede ao irmão que lhe dê a comida que este preparara. Jacó diz então a Esaú que lhe venda o direito da primogenitura. Esaú cede e troca a primogenitura pela comida. Julga que, estando ele constantemente arriscado a morrer por ser caçador, não tem valor a primogenitura. (*Gênesis*), cap. 25, vers. 27 a 34.

primogenitura. Não só o velho Isac, mas também Esaú, como irmão mais velho (portanto um *novelho*) teriam seus lugares tomados por Jacó, o mais novo.

A *though all's fair in vanessy*, alguns estudiosos atribuem uma alusão a *Vanity Fair*, de Thackeray, mais uma das incontáveis referências literárias do texto. *Vanessy* traz de novo a Vanessa de Swift, que agora vem acompanhada de outras personagens bíblicas femininas, que atraíram homens mais velhos (Susana, Ester e Rute — *sosie sesthers wroth*, ver nota 12, p. 8).⁵⁶ Na tradução, *embora tudo seja feério em Vanessidade* faz um jogo entre o nome próprio “Vanessa” e o substantivo “ vaidade” (vanity). *Tinham as sester sócias se enrutecido com o uníduo nathanjoe* também mantém as referências atribuídas ao original.

Nesse trecho, é fácil perceber as três operações em ação. Temos, em primeiro lugar, um compromisso com os sentidos atribuídos ao texto, como já foi visto. Mas apesar de esse compromisso com o sentido imperar, há momentos em que o tradutor, para reproduzir uma assonância, deixa o sentido de lado: *feério* se associa a *fair* pelo som, e não pela significação; em termos da passagem que se dá na tradução, *feério* guarda semelhanças com *feira* (rementendo ao título *Feira das Vaidades*, em português), descompromissando-se com outras acepções do termo *fair* em inglês. Pode-se supor que o tradutor tenha seguido os seguintes passos para chegar à sequência *tudo seja feério em Vanessidade* em português.

A partir de *all's fair in vanessy*, a associação com a cadeia “All is fair in love and war”, um dito popular da língua inglesa, uma espécie de “vale tudo no amor e na guerra”. Dessa cadeia, cai o trecho “love and war”, que é substituído “provisoriamente” por “vanity”, já que *fair* traz uma outra cadeia, “Vanity Fair”. Identificado aquilo a que o trecho alude, o tradutor o teria traduzido para o português, “Feira das Vaidades”.

Mas não é “vanity” que aparece no trecho em inglês, mas sim *vanessy*, que remete à Vanessa de Swift. Cruzam-se então, em inglês, outras duas cadeias. A de “all is fair in vanity” e uma outra que se associa em termos sonoros, “vanity”: “Vanessa”: “vanessy”, que surge como uma formação composta, uma palavra-valise. O tradutor busca, a partir daí, uma sequência que se assemelhe ao título em português, “Feira das Vaidades” e, ao mesmo tempo, inclua “Vanessa”. Chega a *tudo seja feério em vanessidade*. *Feério* mantém um compromisso

⁵⁶ Renato Pompeu não faz a associação com Susana, Ester e Rute. Para ele, *sosie sesthers* só faz alusão às duas Esteres de Swift, e *wroth* associa-se a “wrath” (“ira”). Portanto, sua proposta de tradução para o trecho fica assim: *as duas irmãs-Estheres sosies se encolerizado...* Op. cit. p. 15.

de assonância com “feira”, obtido primeiramente pela tradução de *fair*.

Essa tradução primeira, no entanto, precisou optar por uma das possibilidades geradas pela homonímia entre *fair*/ “justo” e *fair*/ “feira” que, possibilitou o cruzamento entre as cadeias, na escrita de Joyce, entre “Vanity Fair” e “All is fair in love and war”. Assim, pode-se afirmar que, nesse processo tortuoso e complicado, onde operaram simultaneamente sentidos, assonâncias e equívocos (trazendo a homofonia), o equívoco foi domesticado, porque a língua portuguesa não oferece material significativo para preservá-lo.

É difícil precisar a estrutura sintática do próximo trecho. Como se poderá ver, é preciso alguma domesticação para que se possa traduzi-lo.

Rot a peck of pa's malt had Jhem or Shen brewed by arclight and rory end to the regginbrow was to be seen ringsome on the aquaface.

Nem um galão de papamalte haviam Jhem ou Shen recebido à arcaluz e auroras antes o barcoíris fora visto circularco sobre a aquaface.

O problema começa logo com *Rot*. Pode-se interpretá-lo como um “Not” deformado, como fez Augusto de Campos. Como anteriormente encontramos vários períodos iniciados com negativas, é possível atribuir a esse *rot* o sentido de uma negação, mesmo porque ele estaria negando o verbo que vem logo em seguida: “Not a peck of pa's malt had Jhem or Shen brewed...”. Mas não se pode esquecer que *Rot* é um verbo inglês, que significa apodrecer. O tradutor, ao fazer sua opção (aliás, não injustificada), encerra o jogo entre *rot* e *not*. Mais adiante, um *to* parece desestruturar a sintaxe do período. Campos o substitui por um *antes*, não sem criar uma sintaxe estranha, onde falta uma preposição (*antes o barco-iris*). A tradução de uma frase assim vai, de uma forma ou de outra, estancar o deslizamento sintático. E isso não é uma inabilidade do tradutor, mas uma condição necessária à tradução. É preciso atribuir um sentido e depois traduzi-lo. É como se Campos tivesse feito algumas substituições na sintaxe do texto de Joyce, tornando-a mais fixa e estruturada, da seguinte maneira:

*Not a peck of pa's malt had Jhem or Shen brewed by arclight and rory end before
Rot to
the regginbrow had been seen ringsome on the aquaface.
was to be*

Nem um galão de papamalte haviam Jhem ou Shen recebido à arcaluz e auroras antes o arcoíris fora visto circularco sobre a aquaface.

Mas essas não são as únicas acomodações possíveis. Antes de analisarmos uma outra, vejamos o que o trecho traz em termos de referências e sentidos, segundo os estudiosos:

Rot a peck of pa's malt traz o malte do pai (*pa's malt*). *Peck* pode ser uma medida de volume (de produtos secos, como o malte) e também uma bicada. A única palavra que aparece deformada aqui é *rot*, que significa “apodrecer”, mas que ecoa “not”, que seria nossa expectativa, lendo “nenhum *peck* do malte do pai”. Em *nem um galão de papamalte*, perde-se a associação com *rot*, que nos poderia levar à interpretação de um malte podre. Nessa interpretação, “Nem podre um galão do papamalte ser...” poderia sinalizar para uma solução. *Jhem* e *Shen*⁵⁷ são dois dos nomes de um dos filhos de H.C. E., o escritor, “Shem the penman”. *Arclight*, *regginbrow* e *ringsome* trazem associações com o arco-íris (“arco de luz”, “rainbow” em inglês e “reggenbogen” em alemão, ambas as palavras significando “arco-íris”). *Rory*, por associação com “roral”, evoca “orvalho”. *Aquaface*, que não se altera na tradução, nos lembra “face” e “água”. Augusto de Campos, juntamente com alguns estudiosos como Burgess e Tindall⁵⁸ atribuem para esse trecho uma interpretação ligada a Noé e ao dilúvio. *Arc* traz ao mesmo tempo o arco e a arca. O arco-íris indica o fim das chuvas e a aliança de Noé com Deus.⁵⁹ A tradução mantém as referências no nível da alusão, como faz o original.

Mas, voltando à estrutura sintática da frase, vejamos que outras “acomodações” seriam possíveis. Ao lado daquela já indicada, que reproduzo aqui:

⁵⁷ Há também uma associação com os nomes de dois filhos de Noé, Sem e Cam. O terceiro filho de Noé se chamava Jafet. Ver nota 59 deste logo abaixo.

⁵⁸ Na verdade, todos na esteira do próprio Joyce, que fez uma breve explicação dessa primeira página numa carta à sua protetora, Harriet Weaver.

⁵⁹ “E Deus disse: eis o sinal da aliança, que faço entre mim e vós, e com todos os animais viventes que estão convosco, por todas as gerações futuras: Porei o meu arco nas nuvens e ele será o sinal da aliança entre mim e a terra” (*Gênesis*, cap. 8, vers. 12-13). Cessadas as chuvas, as águas recuam e Noé pode descer a terra junto com sua mulher, seus filhos e as esposas de seus filhos. Noé, que era agricultor, passou a cultivar uma vinha. Após a colheita, bebeu vinho e embriagou-se. Bêbado, Noé aparece nu em sua tenda. A reação do primeiro filho que o vê, Cam, é apenas ir contar o fato aos outros dois irmãos. Estes últimos cobrem o pai e evitam olhar a nudez do pai. Noé, despertando da embriaguez, amaldiçoa Cam pelo que fez, e o transforma em seu escravo. Cam viveu nessa condição por todos os trezentos e cinquenta anos restantes da vida de Noé, que já tinha seiscentos. A nudez de Noé se liga ao exibicionismo de H. C. E., quando vê duas moças urinando no Parque Fênix. Por esse ato, H. C. E. é punido e sofre toda sorte de humilhações, vindo no final a ser redimido por sua mulher Anna Livia.

Not a peck of pa's malt had Jhem or Shen brewed by arclight and rory end before
Rot *to*

the regginbrow had been seen ringsome on the aquaface.
was to be

Poderíamos ter:

Not a peck of pa's malt that Jhem or Shen brewed by arclight and rory end to
Rot *had*

the regginbrow was to be seen ringsome on the aquaface.

Ou ainda, numa acomodação mais forçada, talvez pudéssemos ter:

Rotten, a peck of pa's malt that Jhem or Shen brewed by arclight and rory end to
Rot *had*

the regginbrow was to be seen ringsome on the aquaface.

A tradução proposta por Renato Pompeu⁶⁰ para esse trecho vai um pouco nessa via, embora sua acomodação seja ainda mais forçada:

*Pronto um quartilho do malte do pai tinha Jhem ou Shen fermentado à luz do arco
 voltaico e o fim orvalhado do reggin-iris podia ser visto ringpleno na aquaface.*

O que, em termos sintáticos, corresponderia mais ou menos à seguinte interpretação:

Rotten a peck of pa's malt had Jhem or Shen brewed by arclight and the rory end
Rot *and*

of the regginbrow could be seen ringsome on the aquaface.
to *was to be*

⁶⁰ Renato Pompeu, "Uma Cerveja na Taverna de James Joyce", in: *Cult - Revista Brasileira de Literatura*, no. 8, Março de 1998, p. 16.

uma era viconiana e o início de outra. A queda refere-se à queda de Adão, da bolsa de Nova York (*wallstrait* ecoando “Wall Street”), de Humpty Dumpty, o homem-ovo de *Alice no País dos Espelhos*, de Lewis Carroll.⁶³ Prosseguindo:

The great fall of the offwall entailed at such short notice the pftjschute of Finnegan, erse solid man, that the humptyhillhead of himself promptly sends an unquiring one well to the west in quest of his tumptytumtoes: and their upturnpikepointandplace is at the knock out in the park where oranges have been laid to rust upon the green since devlinsfirst loved livvy.

A grande queda do ovalto do muro acarretou em tão pouco lapso o pftjschute de Finnegan, outrora sólido ovarão, que a humptyhaltesta dele prontamente manda uma testemunha para oeste à cata de suas humptytumtunhas: e o retrospectopontoepouso delas repausa em pés no parque onde oranjós mofam sobre o verde desde que o primoamor ao diablin levou livia.

Em termos da estrutura sintática, temos:

The great fall [...] entailed at such short notice the _____, [...] that the
grupo nominal

_____ [...] sends an _____ well to the west in quest of his
grupo nominal grupo nominal

_____ : and their _____ is at the knock out in the park
grupo nominal grupo nominal

francês “tonnerre”, o italiano “tuono”, o sueco “aska”, o dinamarquês “tordenen”. Todos esses termos estariam, segundo Pompeu, “retrabalhados” no texto. Renato Pompeu. “Um Trovão Plurilingüe” in: *Cult - Revista Brasileira de Literatura*, no. 9, abril 1998, pp. 22-24.

⁶³ Campos nos fornece essa referência literária, mas Humpty-Dumpty faz parte também de uma quadrinha infantil. É um homem em forma de ovo, ou um ovo personificado, que cai de um muro e se espatifa no chão. “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”. O pedreiro Tim Finnegan também cai de uma escada quando está construindo um muro. De acordo com a lenda, o gigante Finn MacCool, quando cai, também se espatifa no chão, e os pedaços de seu corpo se espalham por Dublin. Sua cabeça corresponde à colina de Howth, seus pés estão perto do bar de Earwicker. (Burgess, *Homem Comum Enfim*, p. 217).

where oranges have been laid to rust upon the green since _____ loved livvy.
grupo nominal

Que, na tradução, permanece num paralelo quase perfeito:

A grande queda [...] acarretou em tão pouco lapso o _____, [...]
grupo nominal

que a _____ [...] manda uma testemunha para oeste à cata de suas
grupo nominal

_____ : e o _____ repausa em pés no parque onde
grupo nominal grupo nominal

oranjões mofam sobre o verde desde que o _____ ao diáblin levou lívia.
grupo nominal

Orangemen, segundo Campos, são invasores da Irlanda. Joyce constrói as palavras de forma a sugerir a divisão das partes do corpo do gigante e de Humpty Dumpty. Temos então *humptyhillhead* (a cabeça do gigante que se transforma da colina de Howth, juntamente com Humpty Dumpty) e *tumptytumtoes* (ecoando “Dumpty” e “toes”, “dedos dos pés”). A tradução segue o mesmo procedimento, desmembrando as palavras, combinando “Humpty” com “testa” (*humptyhaltesta*) e “Tumpty” e “unhas” (*tumptytuntunhas*). Se em termos sintáticos a tradução não é muito complicada, é notável a “ginástica com a palavra”⁶⁴ empreendida aqui. As alusões e referências são mantidas quase em sua totalidade, mas não de uma forma “colada” ao texto original, num eficiente sistema de compensações. Se não há, em português, uma palavra que ecoe “Wall Street”, temos *negaciante*. As referências ao homem-ovo, Humpty-Dumpty, são estendidas em palavras-valise como *ovarão*, e *ovalto do muro*. Há também outras formações interessantes, como *ex venereável*, ou *recantores*.

As inúmeras aliterações em *the humptyhillhead of himself promptly sends an unquiring one well to the west in quest of his tumptytumtoes* são de certa forma recuperadas em *a humptyhalltesta dele prumptamente manda uma testemunha para oeste à cata de suas tumptytuntunhas*. Não com os mesmos fonemas, mas mantendo um compromisso com a assonância que o texto em inglês nos traz. Mais uma vez é possível perceber que, quando a

⁶⁴ “Traduzir James Joyce, especialmente fragmentos de *Finnegans Wake*, é uma ginástica com a palavra: um trabalho de perfeccionismo”. É assim que Haroldo de Campos define seu trabalho em *Panorama do Finnegan's Wake*, p. 21.

sintaxe tem uma estrutura mais bem-delineada, o tradutor pode empreender sua ginástica verbal com mais liberdade, pois o sentido antecipado por essa estrutura sintática, juntamente com as interpretações sugeridas pelos estudiosos, pode ser garantido de alguma outra forma, de acordo com o que nos oferece o material significante da língua portuguesa.

Passaremos agora a um outro excerto traduzido por Augusto de Campos, fazendo dele um comentário breve. O interesse de discutir esse trecho se refere a um elemento já discutido anteriormente, e que, na escrita de Joyce, traz dificuldades de entendimento para o leitor: as orações intercaladas. Como foi indicado na primeira parte deste trabalho, esse tipo de construção adia o desfecho de um período, e pode distrair a atenção do leitor, numa espécie de digressão infundável. O trecho a seguir apresenta uma profusão dessas orações intercaladas mas, ao mesmo tempo, é possível rastrear nele um “esqueleto sintático” de certa forma definido, o que permitirá ao tradutor uma liberdade maior para compor seus próprios jogos sonoros, para promover seus próprios efeitos de criação de sentido.

A título de uma mínima contextualização, o trecho pertence ao capítulo 6 do livro I, que se compõe de enigmas que giram em torno dos personagens do manifesto de A. L. P. São 12 perguntas, algumas longas com respostas curtas, algumas curtas com respostas longas (a primeira e mais longa delas ocupa cerca de 13 páginas). Esse capítulo é considerado pelos estudiosos como aquele que encerra a própria descrição do livro como um todo. Uma descrição breve.⁶⁵ Campbell e Robinson⁶⁶ “resumem” assim a pergunta que constitui o texto a ser discutido a seguir: “Se alguém que dorme pudesse visualizar a história inteira de HCE, com o que essa grande visão mais se assemelharia?”. Vejamos o trecho em questão:

Now, to be on anew and basking again in the panaroma of all flores of speech, if a human being duly fatigued of his dayety in the sooty, having plenxty off time on his gouty hands and vacants of space in 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

⁶⁵ William York Tindall, por exemplo diz que o capítulo seja “talvez a melhor descrição breve do *Wake*”, ou nos termos de Joyce, uma “artful disorder”. Op. cit. p. 110.

⁶⁶ Campbell e Robinson, *A Skeleton Key to Finnegans Wake*, p. 94.

*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 reconjugation of nodebinding ayes, the redissolusingness of mindmouldered ease and the thereby hang of Hoel of it, could such a none, whiles even led comesilencers to comeliewithher and till intempestuous 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! byt 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 in the ind of it! Violet's dyed! then what should that fargazer seem to seemself to seem seeming of, dimm it all?***

Answer: A collideorescape!⁶⁷

Como aponta o tradutor,⁶⁸ esse capítulo, sendo um “resumo caleidoscópico” de *Finnegans Wake*, apresenta, em germe, vários dos temas principais: a circularidade da História, a teoria da identidade dos opostos, ilustrada pelo conflito entre os gêmeos Shem e Shaun (que assumem nesse trecho os nomes de Heng e Horsa).⁶⁹ O eterno feminino aparece numa das várias formas que assume ao longo da obra, aqui como as sete cores do arco-íris, no final do trecho.

Passando agora à tradução, será possível identificar uma leve alteração da estrutura sintática, que de resto continua estabelecendo um paralelo com a do texto em inglês. Os trechos em negrito representariam justamente essa estrutura mínima, tanto no trecho em inglês quanto em sua tradução:

⁶⁷ *Finnegans Wake*, p. 143, 3-28

⁶⁸ Augusto e Haroldo de Campos, *Panaroma do Finnegan's Wake*, p. 84.

⁶⁹ Heng(est) e Horsa foram dois irmãos que lideraram uma invasão saxônica da Inglaterra. Cf. Campos, op. cit., idem, e Roland McHugh, *Annotations...* p. 143.

Agora, para reglossar outravez e de novo insolar-me no panaroma de todas as flores da fala, se um ser humano devidamente fatigado por sua jornialidade no tediário, tendo plenitude de tempo em suas mãos gotosas e lazares de espaço em seus pés sonambulantes e tão desventurado atrás dos sonhos de exatidão como qualquer camelot príncipe da sincamarga, fosse nesse pressente futuro compassado ininstante, no estado de suspensiva exanimação, convindo, pelo caolho de uma agulha, ao cabo, numa ouvidente visão da velha boaesperança, 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 intempestuosa Nox lograsse ouver o galicanto e a aurora lucanora, distinguir de um luance qual é o X e por que é bis, como alguém dês 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, lançaganha, Oh disastro! lançaperde, 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!*⁷⁰

Em inglês, temos *if a human being were accorded the reverberration...* e, em português, o verbo se liga com uma frase anterior, *se um ser humano fosse convindo com todos os ingredientes...* Essa diferença se dá pela regência dos respectivos verbos. Poderíamos interpretar a sequência em inglês da seguinte maneira: *if a human being accorded with all the ingredient*, mas, nesse caso, a oração iniciada por *were* ficaria “solta”, o que, de qualquer forma, não seria grande novidade em *Finnegans Wake*.

Mas afora essa pequena diferença, podemos dizer que a estrutura em português segue a

⁷⁰ *Panaroma do Finnegan's Wake* p. 38.

estrutura inglesa. Quanto à sonoridade, temos casos em que a estrutura em português pode seguir de perto a referência inglesa, como por exemplo em *camelot, prince of dinmurk*, que ecoa *Hamlet, prince of Denmark*, e *camelot, príncipe da sinamarga*. Aqui, podemos observar que o que sustenta o paralelismo é uma referência conhecida, da obra de Shakespeare, e a cadeia assonante que a deforma, tanto em inglês quanto em português. Incidindo aí temos, simultaneamente, efeitos de criação de sentido, como em *dinmurk* e *sinamarga* que, além de ecoarem “Denmark” e “Dinamarca”, respectivamente, trazem outras cadeias que não se cruzam, mas mais propriamente se emaranham.

As hapless behind the dreams os accuracy, segundo Roland McHugh,⁷¹ remete a uma frase de Edward Moore, “rich beyond the dreams of avarice”. Depois, *a camelot prince of dinmurk* se liga, por meio de *camel*, à frase bíblica de Mateus, 19:24: “It is easier for a camel to go through the eye of a needle...”, que, por sua vez, traz de volta o tema da riqueza, que está na frase de Moore. *Hopeinhaven* pode nos sugerir, também segundo McHugh,⁷² “Copenhagen”.

Em português, as associações não são exatamente as mesmas: não temos a frase de Moore, mas a de Mateus aparece ali, em *pelo caolho de uma agulha*, ligando-se ao *camelot*, que também aparece no texto em português. Não há a associação com “Copenhagen”, mas, em contrapartida temos o “Cabo da Boa Esperança” em *ao cabo, numa ouvidente visão da velha boaesperança*. Esse procedimento de compensações, que faz o efeito de criação de sentido incidir não exatamente nos mesmos pontos e não necessariamente com as mesmas referências, é muito freqüente nessa passagem. Note-se apenas mais um encontro muito interessante, onde, em inglês, temos *the nimb now nihilant round the girlyhead so becoming*, passagem que, segundo McHugh,⁷³ evoca “nimbus”, “nuvem” em latim envolvendo a cabeça de uma menina, *girlyhead*, e também “Galahad”, em conexão com “Camelot”, mais acima. A saída do tradutor, com *o nimbo agora nihilante em volta da girl anda tão comportado*, faz dele, nesse ponto, mais joyceano que Joyce, promovendo um efeito de criação de sentido que envolve duas línguas. Cruzam-se aí as cadeias: “o nimbo em volta da **menina** anda tão comportado”, “o nimbo em volta da **Irlanda** tão comportado, e a própria “guirlanda” que envolve a cabeça da

⁷¹ Roland McHugh, op. cit. p. 143.

⁷² Idem, ibidem.

⁷³ Idem, ibidem.

menina.

Quando entram duas línguas num jogo de palavras assim, sempre ficamos em dúvida a respeito da pronúncia dos termos. Para que *girl* seja “menina”, exige-se uma pronúncia. Para que *girl* componha “guirlanda”, outra pronúncia se faz necessária. Do modo como a sequência se apresenta, temos as duas possibilidades jogando simultaneamente, e instala-se o indecível.

Um outro trecho traduzido por Augusto de Campos pode nos mostrar mais uma “acomodação sintática” do tradutor:

*Poor Isa sits a glooming so gleaming in the gloaming; the tincelles a touch tarnished
wind no lovelinoise awound her swan's.*⁷⁴

*A pobre Isa está sentada tão sentida sentilando, etincelas uma aura descolorida
colibrisa nenhum solriso fere sua auréola.*⁷⁵

Lendo o texto em inglês, temos a impressão de que falta algo. Em primeiro lugar, *swan's* pede um nome que complete o genitivo. A tradução o oferece, com *auréola*. O tradutor não justifica sua escolha, que permanece enigmática, já que *swan* significa “cisne”. Talvez sintamos também a falta de um verbo, no trecho que vai de *the tincelles* até *swan's*. Em termos sintáticos, podemos presumir que a interpretação do tradutor tenha sido a seguinte:

Poor Isa sits a glooming so gleaming in the gloaming; the tincelles a touch

tarnished verbo ; *no lovelinoise* verbo *her* nome.
wind *awound* *swan's*

Atribuindo-se esses valores aos termos, teríamos de acrescentar terminações verbais da terceira pessoa do singular. Numa ordem direta e com esses acréscimos, o trecho ficaria assim:

⁷⁴ *Finnegans Wake*, p. 226, 3-5.

⁷⁵ *Panorama do Finnegan's Wake*, p. 65.

Poor Isa sits a glooming so gleaming in the gloaming: a tarnished touch

winds the tincelles; no lovelinoise awounds her swan's.

verbo

colibrisa

verbo

fere

auréola

A ordem sintática direta trecho em português corresponderia a “uma aura descolorida colibrisa etincelas”.

Mas existe também a possibilidade de *tarnished* entrar como adjetivo acompanhando *wind*, que, nesse caso, seria um substantivo. Na sequência *a touch tarnished wind*, *touch* assumiria o papel de um qualificativo de *wind*, juntamente com *tarnished*. Este último termo, por sua vez, não poderia ser um verbo, já que o único verbo de que temos certeza na sequência é *sits* e ele está no presente. Para que *tarnished* fosse um verbo, o termo deveria aparecer na forma *tarnishes*. O mesmo acontece com *awound*, que, embora nos faça lembrar de *wound* (“ferir”), para ser um verbo deveria estar na forma *awounds* e, portanto, se associa mais com *around*. Essa “frase” parece mais uma justaposição de fragmentos de cadeias significantes que não estabelecem vínculo sintático. Roland McHugh⁷⁶ nos informa que alguns desses fragmentos se referem a cantigas infantis:

- *Poor Isa sits a glooming* → “Poor Mary sits a-weeping” (“A pobre Mary está sentada, chorando”)
- *so gleaming in the gloaming* → “Roaming in the Gloaming” (“Vagando no Crepúsculo”)

Em *nenhum solriso fere sua auréola*, introduz-se um verbo e também um nome que estabelece o correspondente ao genitivo incompleto (*her swan's*) com *sua auréola*.

Com essas “acomodações” a sintaxe não fica direta nem fácil, mas fica possível. E foi preciso fazê-la para que o tradutor pudesse conseguir os outros efeitos da tradução: a formação de palavras-valise como *sentilando*, *colibrisa*, *solriso*, e também as bela assonância de *sentada* *tão sentida sentilando* .

Talvez uma outra acomodação fosse possível, atribuindo-se a *wind* o valor de verbo, cujo sujeito seria *the tincelles* e não *a touch tarnished* . Teríamos então:

⁷⁶ McHugh, op. cit. p. 226.

the tincelles, a touch tarnished, wind no lovelinoise awound her swan
 adv. + adj verbo

Nessa interpretação, *a touch tarnished* significaria mais ou menos “um pouco desbotadas”. A sintaxe ficaria até mais direta, sem a necessidade de alterar as desinências verbais. Mas é preciso realmente uma “ginástica com a palavra” para chegar a ela. Em passagens como essa, a estrutura sintática não dá muito apoio para que atribuamos possíveis significações aos termos que não reconhecemos. Aqui, é preciso ler e reler para chegar a essa interpretação de *wind* como sujeito de *the tincelles*. As várias combinações possíveis entre os termos nos deixam atordoados.

Como se pode observar, a grande maioria das escolhas feitas por Campos refere-se a uma tentativa de transmitir um sentido que foi atribuído ao texto original. Mas, em alguns pontos, o tradutor procura simplesmente empregar a técnica de Joyce, deixando os sentidos em segundo plano, ou seja, ele abre mão de uma correspondência explícita entre os termos lexicais. Em determinadas passagens, o tradutor faz valer mais a transliteração (pela homofonia e pelo equívoco), ou a transcrição (pelas assonâncias e deformações de frases conhecidas), em detrimento de uma primazia dos sentidos e da tradução, embora, em qualquer um dos casos, as três operações estejam presentes com maior ou menor intensidade, já que, quando a transliteração ou a transcrição prevalecem, a tradução traz uma estrutura sintática coerente, que permite algum efeito de significação. Quando o original não oferece essa coerência sintática, o tradutor monta a frase de modo que ela possa operar.

Apenas como um último exemplo de pontos em que a sintaxe desliza, vejamos esse trecho que, para ser traduzido, deveria sofrer algum tipo de acomodação:

*Be that as it may, but for that light phantastic of his gnoses's glow as it slid
 lucifericiously within an inch of its page (he would touch at its from time to other, the
 red eye of his fear in saddishness, to ensign the colours by the beerlitz in his mathness
 and his educandees to outhue to themselves in the cris of girlglee: gember! inkware!*

*chonchambre! cinsero! zinnzabar! tincture and gin!) Nibs never would have quilled a seriph to sheepskin.*⁷⁷

Sem nos alongarmos nas referências ou alusões do texto, basta observar que *its* pede um substantivo ou grupo nominal, que não vem, cedendo lugar a uma expressão adverbial de tempo meio deformada, *from time to other*, que nos remete a um cruzamento de “from time to time” e “one time or another”. Para que a estrutura sintática possa proporcionar um efeito de significação, esse *from time to other* deveria ser assimilado com valor de substantivo, ou um substantivo deveria ser acrescentado à passagem.

Se o tradutor não fizesse esse tipo de “acomodação”, poderia até criar em português uma superposição de cadeias truncadas, sem vínculo sintático. Mas não estaria traduzindo o texto. A tradução só é possível quando uma estrutura sintática proporciona um efeito de significação.

⁷⁷ *Finnegans Wake*, p. 182, 4-10.

III. 3 Conclusão:

A análise empreendida de alguns trechos de *Finnegans Wake* nunca teve a intenção de ser exaustiva, e em hipótese nenhuma poderia sê-lo. O mesmo ocorre com as análises das traduções, que se limitaram a poucos fragmentos. Este último capítulo, com suas análises, teve por intuito abordar a escrita de Joyce em ação, os jogos produzidos por ela, e o modo como tradutores lidaram com essa singularidade.

Como se tentou demonstrar, a escrita de Joyce é difícil, intrincada, exótica, mas não impossível de ler. Para empreender essa leitura, o leitor precisa se dedicar a um estudo panorâmico de várias culturas, línguas, povos e crenças, o que conferirá a sua leitura uma consistência, um arcabouço que lhe permita um mínimo reconhecimento, trazendo para a cena o aro I, do Imaginário. Também será necessário que o leitor se entregue a jogos simbólicos fora da significação comum, determinada por nosso conhecimento das cadeias significantes da língua. Sua escuta deverá, a todo momento, estar aberta ao equívoco, à homofonia, ao cruzamento inusitado dessas cadeias, que traz para a cena o aro S, do Simbólico, invadido pelo Real, abrindo o campo dos sentidos e desmanchando momentaneamente o nó borromeano.

Pelas análises, pôde-se observar que Joyce realiza, em seu texto, as três operações, tradução, transcrição e transliteração. **Transcreve** quando busca efeitos de assonância, que “refletem” frases ou ditos conhecidos e os deforma. Além disso, a transcrição está presente em todo o texto, pelas aliterações e pela musicalidade do texto. **Translitera** quando, pela homofonia, cria pontos de cruzamento de cadeias que instauram o equívoco, trazendo o indecível. E **traduz** quando escreve de uma forma mais comprometida com os sentidos. Mas em cada uma dessas operações, as outras estão presentes, numa função de apoio.

Se a leitura do texto joyceano não é radicalmente impossível, embora imponha um certo distanciamento do que, em termos gerais, concebemos ser a leitura e a interpretação, também sua tradução não é radicalmente impossível. Em determinados pontos, podem-se identificar dificuldades que são semelhantes às encontradas na tradução de textos poéticos, em que a homofonia, trazendo o equívoco, impede que o mesmo efeito seja produzido no mesmo lugar, ou com o mesmo material significante. Mas é possível, como sugere Nestrovski, criar efeitos de mesmo valor em outros pontos do texto.

A tradução do texto de Joyce se torna impossível quando a sintaxe não sustenta a articulação dos sentidos, deslizando e deixando o leitor/tradutor à deriva. A presença ou a ausência, às vezes de uma pequena partícula, outras vezes de cadeias maiores, não só quebram a expectativa do leitor, mas não lhe oferecem pontos de ancoragem para que ele articule a covariação (nos termos de Milner) que é o efeito de significação. Se traduzir é escrever tendo como base a significação, e se a significação é um efeito da articulação de cadeias significantes, ao tradutor é necessária uma estrutura sintática na qual possa se apoiar. Nos pontos em que surgem esses deslizamentos, o tradutor precisa de certa forma “congelar” o texto, retirando ou acrescentando termos, acomodando a sintaxe para que a partir dela possa depreender uma significação.

Como um último exemplo, observe-se o que ocorre numa tradução feita pelo próprio Nestrovski. O trecho faz parte do capítulo 7 do livro I:

MERCIUS (of himself): Domine vopiscus! My fault, his fault, a kingship through a fault! Pariah, cannibal Cain, I who oathily forswore the womb that bore you and the paps I sometimes sucked, you who ever since have been one black mass of jigs and jimjams, haunted by a convulsionary sense of not having been or being all that I might have been of you meant to becoming. bewailing like a man that innocence which I could not defend like a woman[...]

*MERCIUS (de seu mesmo): Domine vopiscus! Minha culpa, tua culpa, meu reino por uma culpa! Pária, Caim, canibal, eu, que abjurei solenemente o ventre que te concebeu e o seio onde algumas vezes mamei, tu que desde então tens sido sempre uma missa negra de frevos e delirium tremens, obcecado por um sentimento convulsivo de não seres tudo o que eu poderia ter sido ou o que imaginaste tornar-te, lamentando como homem aquela inocência que eu não podia defender como mulher[...]*⁷⁸

Num trecho de sintaxe tão bem-estruturada, temos, de repente, um *of* que desencaminha a sequência de sentidos. O tradutor, trocando esse *of* por um *ou*, “acomoda” a sintaxe do

⁷⁸ Arthur Nestrovski, “Mercius (de seu mesmo), pp. 475-6

trecho, tornando seu sentido, em comparação com outras passagens, quase cristalino. Mas a estrutura tão arrumada que vem antes levanta uma suspeita: tratar-se-ia de um erro de impressão? O que levanta uma grande questão: o que significa um erro de impressão numa obra como *Finnegans Wake*, onde as palavras aparecem todas deformadas?

Num outro contexto, numa outra escrita, não haveria dúvidas de que esse *of* é um erro. Mas, e aqui? Em três edições consultadas,⁷⁹ o *of* está lá. Supostamente, todas as edições de *Finnegans Wake* guardam o mesmo número de páginas, e até o mesmo número de linhas. Por outro lado, no livro de William York Tindall, o trecho aparece transcrito com *or*. A Faber & Faber foi a primeira editora a lançar a obra integral, em 1939. Desde então várias reimpressões foram feitas, sempre seguindo o mesmo padrão de diagramação, que também é seguido pelos outros editores.

A reimpressão da Faber que tenho em mãos foi a primeira com que tive contato. No final do livro, há uma série de erratas, geralmente corrigindo um ponto final que não deveria estar em determinado lugar, um ponto de exclamação que deveria ocorrer em outro local. Na página referente ao trecho em questão, temos lá uma correção: onde se lê *of*, leia-se *or*. Depois de ter adquirido essa edição da Faber, datada de 1949, num “sebô”, julguei que se tratava de uma impressão cheia de erros, e resolvi comprar uma edição mais recente, da Penguin Books. Qual não foi minha surpresa quando percebi que nenhuma das correções sugeridas pela edição da Faber, muito mais antiga, tinha sido incorporada a essa, da Penguin Books, de 1992. Acabei decidindo então que a edição “errada” era a da Faber. Poderia ser uma edição-pirata, ou coisa do gênero. Fica aí mais um enigma de *Finnegans Wake* para decifrarmos. Qual seria a edição correta de *Finnegans Wake*?

De qualquer forma, não se pode supor que todos os deslizamentos sintáticos presentes no texto sejam fruto de erros tipográficos. Se a troca do *of* pelo *or*, nesse trecho, é uma correção “de fato” e não uma acomodação da sintaxe feita pelo tradutor, minha tese se vê ameaçada só neste exemplo. Mas é só abrir o livro para perceber que esses deslizamentos ocorrem com grande frequência. Julgo que seria possível supor que os tradutores, ao selecionarem excertos para traduzir, acabam optando por aqueles que têm uma estrutura sintática mais definida, embora isso não torne o trecho em questão simples de traduzir.

⁷⁹ A da Faber & Faber Limited, reimpressão de 1949, a da Penguin Books, em *paperback*, de 1992 e a da Palladium, Londres, também de 1992.

Portanto, se fosse preciso identificar o que há de realmente singular na obra de Joyce, aquilo que tornaria sua leitura ou sua tradução radicalmente impossíveis, o traço mais adequado seria justamente esses deslizamentos sintáticos. Quando Derek Attridge afirma que a diferença entre *Finnegans Wake* e outras obras literárias é apenas uma questão de grau e não de espécie (veja-se p. 64) ele se apóia no emprego exacerbado de trocadilhos, palavras-valise e assonâncias, mas não trata da sintaxe joyceana. O autor tem razão quando afirma que a palavra-valise é “um aspecto definidor da própria linguagem, pois deriva do fato de que os mesmos segmentos (letras, fonemas, sílabas) podem se combinar de modos diferentes”. E que uma língua onde as formações de palavra-valise fossem impossíveis seria “uma língua na qual cada significado se combinaria com um significante único e não analisável, isto é, não seria língua alguma”. De fato, não é preciso ler Joyce para encontrar esse tipo de formação.

No entanto, este trabalho discorda de Attridge quando ele afirma que *Finnegans Wake* é diferente só em termos de grau. Essa obra tem sim um traço de singularidade que resiste à abordagem que costumamos fazer dos textos em geral, e mesmo dos textos literários. E essa singularidade se escreve na obra, nos pontos em que a sintaxe é detonada, pulverizada. Escreve-se também no “nó de Joyce”, que apresenta uma estrutura diferente do nó de três aros, considerando-se que este último se refere à constituição psíquica neurótica, dentro de um certo parâmetro de normalidade. Portanto, o que caracteriza a singularidade de *Finnegans Wake* não é a profusão de palavras-valise mas uma sintaxe singular.

Se voltarmos à consideração do chiste, poderemos nos lembrar de que, nessa formação do inconsciente, as normas da língua são ultrapassadas, com formações que são exóticas e inovadoras, mas que, em contrapartida, estão perfeitamente dentro das leis da língua em questão. Joyce, com sua constituição psíquica singular, evidencia um outro modo de se relacionar com as leis de sua língua materna. Ele não as recusa totalmente, mas parece estar o tempo todo abordando seus limites. E, ao mesmo tempo, escrevendo essas leis de uma outra forma. Recorrendo ainda uma vez à imagem do bloco mágico: se Joyce é capaz de escrever, mostrar em ato, o instante fugaz em que a folha protetora fosse levantada, ele não deixa de estar pondo a descoberto a própria lei que rege não só a nossa fala, mas nossa própria constituição psíquica. Joyce parece nos exhibir, nua e cruamente, os mecanismos e processos que constituem as línguas, não retrospectivamente, como faz Freud, mas em seu próprio acontecimento.

A abordagem dessa escrita pelo nó borromeano traz a vantagem de evidenciar, em termos estruturais, essa diferença entre a escrita de Joyce e a de outras obras literárias. Também proporciona uma reconsideração da operação de tradução, conjugando-a com as duas outras.

Voltando aos esquemas de nós borromeanos apresentados no Capítulo 2, podemos perceber como essa impossibilidade, a barreira que *Finnegans Wake* impõe à tradução, se escreve na diferença entre o enodamento borromeano com três aros e o “falso” nó borromeano com quatro aros. Se, como propõe Lacan, o quarto aro do “nó de Joyce” vem como suplência de uma falha, e se essa suplência é feita pela escrita de Joyce, que efeitos se manifestam na leitura dessa escrita?

Considerando que o nó borromeano de três aros corresponde a uma estruturação psíquica neurótica, que é aquela das pessoas consideradas “normais”, o “nó de Joyce”, com sua estrutura diferenciada, dá conta de escrever a diferença e a barreira que ela impõe: não se pode ler o nó de quatro aros com o nó de três aros. *Finnegans Wake* impõe uma outra relação com o sentido não só porque nessa obra há palavras de formação estranha, mas porque sua sintaxe pulveriza e em certos pontos impede o efeito de significação. No “nó de Joyce”, o fato de que o aro I, do Imaginário, esteve solto, traz como consequência essa relação diferenciada com o sentido.

A proposta de Catherine Millot, que considera que em *Finnegans Wake* há um transbordamento de sentidos, que acaba deixando o texto esvaziado em termos de significação, vem corroborar essa idéia. Segundo a autora, *Finnegans Wake* “confina com o não-sentido”. Nós, que tentamos ler o texto a partir do nó de três aros, tentamos contornar a impossibilidade imposta por uma diferença estrutural. Traduzir *Finnegans Wake* é como tentar acomodar a estrutura do nó de quatro aros, o “nó de Joyce”, na estrutura do nó borromeano de três aros. É isso o que fazemos quando tentamos, inescapavelmente, justificar o não-sentido dessa obra.

Esse não-sentido é elaborado pelos tradutores ou pelo próprio leitor, que tratam de colocá-lo dentro de um sistema de significação. Portanto, a operação de tradução é, definitivamente, regida pelo sentido. O que os esquemas dos nós vêm nos mostrar é que o não-sentido está presente, ameaçando o campo do sentido, mesmo no nó borromeano de três aros. No “nó de Joyce”, essa ameaça se concretiza a todo instante, o que move nossa tentativa de estancar a fluidez das associações semânticas e sintáticas. Mas, mesmo no nó de três aros, o

deslocamento da noção corrente de tradução, que se baseia na dicotomia forma/sentido, deslocamento este provocado pela introdução de um terceiro elemento, o não-sentido, que é do registro do Real, traz algumas contribuições para a teorização na área.

A dicotomia forma/sentido pressupõe, de certa maneira, que esses elementos possam ser dissociados, e é justamente com base nessa suposição que a tradução é considerada possível. Quando se inclui um terceiro elemento, o não-sentido, está-se ao mesmo tempo propondo um enodamento borromeano dos três elementos e das três operações. Assim, forma/sentido/não-sentido constituem um triplo que não pode ser dissociado. Se um deles não estiver presente, os outros se desfazem. O nó nos mostra, ao mesmo tempo, o limite da tradução e sua inescapável dependência em relação às outras duas operações. Em certos pontos, mesmo numa operação de tradução, fica clara a incidência das outras duas, indicando os limites dessa operação regida pelos sentidos e, simultaneamente, trazendo elementos que a excedem e dela se diferenciam.

Esse triplo, por sua vez, é capaz de tornar mais claros e presentes certos conceitos sobre a língua que foram trabalhados ao longo deste trabalho: o limite que a língua impõe ao sujeito, a possibilidade do equívoco, de que o Real irrompa numa formação linguageira, criando um efeito de mensagem, de palavra plena, de criação de sentido. Por esses motivos, a proposta de Allouch se casa melhor com a prática da tradução, na qual muitas vezes nos deparamos com o equívoco, com o limite, com a impossibilidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese nasceu de um estranhamento, que causou um incômodo enorme. Como abordar *Finnegans Wake*? Que escrita seria aquela? Com que propósito alguém escreveria um livro assim? Lendo um texto em outra língua, os tradutores têm uma tendência a ficar imaginando como o traduziriam, mesmo que não tenham de fazê-lo. Então surgiu a questão: como traduzir um livro assim?

Nessa mesma época, a leitura de alguns textos de Freud, principalmente a do livro sobre os chistes, começou a despertar um questionamento novo. Por que as pessoas fazem chistes e riem deles? De onde viria esse ganho de prazer com a palavra? O que responderia pelo efeito poético, além de convenções culturais ou literárias?

O trilhamento desse caminho acabou levando a Lacan, a seu tratamento da língua e da linguagem, ao seu talvez mais famoso aforisma, “o inconsciente tem estrutura de linguagem”. A descoberta do seminário sobre Joyce foi uma grata surpresa, que acabou proporcionando um espaço e dando um corpo para essas indagações.

Desde o início, a proposta era produzir um trabalho “enxuto”, que pinçasse o estritamente necessário para a construção dos argumentos e das análises. Combinar Freud, Lacan e Joyce é uma tarefa temerária, e foi preciso muito cuidado para não sobrecarregar o trabalho com os quase infindáveis conceitos, bibliografias e resenhas que o estudo desses três autores nos traz.

Além dessa proposta inicial, havia uma outra, a de produzir um texto relativamente acessível, que pudesse ser apreciado por tradutores e pessoas interessadas na tradução que não tivessem necessariamente algum conhecimento da teorização psicanalítica.

Em virtude dessas duas propostas, foram deixadas à parte, ou apenas mencionadas, teorizações e estudos na área da tradução que colocam em destaque o fato de a atividade tradutória ter conseqüências políticas e ideológicas, e a constatação de que o tradutor está irremediavelmente envolvido no trabalho que faz. Isso não significa que este trabalho discorde dessas suposições, mas apenas que teve de optar por outro caminho, realizando um corte teórico que não deixa de apontar esse envolvimento do tradutor, mas apenas o faz de outra forma.

As questões privilegiadas tentaram se ater à tradução em seu processo, às relações que se podem estabelecer entre o texto-fonte e o texto-meta. E o fato de as análises porem em destaque a

singularidade de *Finnegans Wake*, o caráter inusitado dessa escrita que impõe grandes dificuldades à leitura, não significa que, em textos menos inovadores, a tradução não apresente dificuldades, ou que a significação, nesses textos, seja um objeto teoricamente bem-delineado, exato, estável.

Se a significação é um efeito das cadeias significantes, uma característica secundária da linguagem, o efeito de uma covariação entre um sistema de posição e um sistema de termos (como sugere Milner), este trabalho tentou abordá-la em seu próprio acontecimento ou, no caso de *Finnegans Wake*, muitas vezes na suspensão desse acontecimento.

As análises acabaram sendo realizadas com base nessa proposta da covariação, e tomaram por base a sintaxe porque, em *Finnegans Wake*, o sistema de termos nos serve muito menos de apoio à interpretação do que nos textos em geral. O campo dos sentidos, um efeito imaginário resultante da combinação de cadeias simbólicas, é fluido, inexato, proporcionando associações que podem ser intermináveis, mas nos oferece a possibilidade de reconhecimento e da produção de novas associações na língua-alvo.

Essas “análises sintáticas” puderam evidenciar também que, mesmo em um texto como *Finnegans Wake*, a interpretação não pode ser qualquer uma, e as possibilidades de atribuição de sentidos se vêem cerceadas pelas próprias cadeias significantes.

O que se tentou demonstrar é que esse estranhamento causado por *Finnegans Wake* não é simplesmente fruto da presença de palavras estranhas e deformadas, nem a ocorrência de muitas línguas no texto — embora, sem dúvida, esses traços tragam uma enorme dificuldade. Se Joyce apresenta uma estrutura psíquica singular, essa singularidade deve ser detectada na própria estrutura de sua escrita. O nó borromeano nos apóia no pensamento dessa diferença estrutural: o “erro” de enlaçamento deixa o aro do Imaginário solto, um quarto aro vem então prendê-lo ao nó numa suplência, que, mesmo assim, não produz um enlaçamento borromeano. O nó escreve essa diferença estrutural, que define uma posição singular de Joyce em relação à sua língua materna, uma posição que tem função de limite para a significação e ultrapassa, em determinados pontos, esse próprio limite.

Referências Bibliográficas:

- ALLOUCH, J. *Letra a Letra*. (trad. Dulce Duque Estrada). Rio de Janeiro: Campo Matêmico, 1995.
- ANDERSON, C. G. *James Joyce* (trad. Eduardo Francisco Alves). Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- ARROJO, R. *Oficina de Tradução: A Teoria na Prática*. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. *Tradução, Desconstrução e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- ATTRIDGE, E. “Desfazendo as Palavras-Valise ou Quem tem Medo de *Finnegans wake*?” (trad. Nair Fobé), in: *riverrun - Ensaios sobre James Joyce*, (org. Arthur Nestrovski). Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- BASS, A. “On the History of a Mistranslation and the Psychoanalytic Movement”, in: *Difference in Translation* (ed. Joseph Graham). Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- BECKETT, S. *Our Exagmination Round His Factification For Incamination of Work in Progress*. Londres: Faber & Faber, 1961.
- BENVENISTE, E. *Problemas de Linguística Geral*, vol. 1 (trad. Glória Maria Novak e Maria Luíza Neri). Campinas: Pontes, 1991.
- BURGESS, A. *A Shorter FINNEGANS WAKE* 2a.ed. Londres: Faber & Faber, 1966.
- _____. *Homem Comum Enfim - Uma introdução a James Joyce para o leitor comum*. (trad. José Antonio Arantes). São Paulo: Companhia das Letras, 1971.
- CAMPBELL, J. e ROBINSON, H. M. “Introdução a um Assunto Estranho” (trad. Augusto de Campos), in: Augusto e Haroldo de Campos, *Panaroma do FINNEGANS WAKE*. São Paulo: Companhia das Letras, 1971.
- CAMPOS, A. e CAMPOS, H., *Panaroma do FINNEGANS WAKE*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DEANE, S. *Introdução a Finnegans Wake*, Penguin Books, 1992.
- DERRIDA, J. “Freud e a Cena da Escritura”. In: *A Escritura e a Diferença*. (trad. Maria Beatriz Nizza da Silva). São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____, J. “Duas Palavras por Joyce” (trad. Regina Crisse de Agostinho), em: *riverrun - Ensaios sobre James Joyce* (org. Arthur Nestrovski). Rio de Janeiro: Imago, 1992.

- DICIONÁRIO DE PSICANÁLISE -FREUD E LACAN. Salvador: Ágalma, 1994.
- ELLMANN, R. *James Joyce* (trad. Lya Luft). São Paulo: Globo, 1989.
- FREGE, G. "On Sense and Reference", in: *Translations from the Philosophical Works of Gottlob Frege* (ed. Peter Geach and Max Black). Oxford: Basil Blackwell, 1977.
- FREUD, S., *A Interpretação dos Sonhos*. (1900) Edição Standard Brasileira. vols. IV e V. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. *A Psicopatologia da Vida Cotidiana*. (1901). Edição Standard Brasileira, vol. VI. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. *El chiste y su relación con lo inconciente*. (1905) Obras Completas, vol. VII Amorrtortu.
- _____. "Uma Nota Sobre o Bloco Mágico" (1924) in: *Obras Completas*, Edição Standard Brasileira, vol. XIX
- FROTA, M. P. *A singularidade na escrita tradutora: linguagem e subjetividade nos estudos da tradução, na lingüística e na psicanálise*. Tese de Doutorado, Unicamp, IEL, 1999.
- GRANON-LAFONT, J. *A Topologia de Jacques Lacan* (trad. Luiz Carlos Miranda e Evany Cardoso). Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- JAKOBSON, R. *Lingüística e Comunicação* (trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix, 1974.
- JOLAS, M. "Traduttore...Traditore?", in Maria Jolas, ed., *A James Joyce Yearbook*. Paris: Transition Press, 1949 (ed.) *A James Joyce Yearbook*. Paris: Transition Press, 1949.
- JOYCE, J. *Epifanias* (trad. Bernardina Silveira Pinheiro) in: *Retratura de Joyce - Uma Perspectiva Lacaniana*. Publicação da Escola Letra Freudiana Ano XII, no. 13. Rio de Janeiro, 1993.
- _____. *Finnegans Wake*. Penguin Books, 1992.
- _____. *Finnegans Wake*. Londres: Faber & Faber, 1939 (reimpressão de 1949).
- _____. *Finnegans Wake*. Londres: Palladium, 1992.
- _____. *A Portrait of the Artist as a Young Man*, in: *The Essential James Joyce* (ed. Harry Levin). Londres: Granada, 1981.
- LACAN, J. *As Psicoses*, Seminário III (texto estabelecido por Jacques-Alain Miller, trad. Aluísio Menezes) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- _____. *Formations de l'inconscient*, Seminário V, inédito, 1957-58.

- LACAN, J. "A Instância da Letra no Inconsciente ou a Razão desde Freud", in: *Escritos* (trad. Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- _____. *Mais, Ainda*, Seminário XX. (Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller, trad. de M. D. Magno). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- _____. *R, S, I*, Seminário XXII, inédito, 1974-1975.
- _____. *Le Sinthome*, Seminário XXIII, inédito, 1975-76.
- _____. *Joyce o Sintoma* (trad. Miguel Carmona da Mota). Coimbra: Escher, 1986.
- _____. "Radiophonie", in: *Scilicet* 2/3. Le Champ Freudien, Au Seuil, 1970.
- LAURENT, E. "Gozo o Sintoma"- Singularidade de uma estrutura subjetiva", in: Jacques Lacan, *Joyce o Sintoma* (trad. Miguel Carmona da Mota). Coimbra: Escher, 1986.
- LEMINSKI, P. "Joyce Finnegans Wake" in: *Nicolau*, no. 12, junho de 1988
- McALMON, R. "Mr. Joyce Directs an Irish Word Ballet" in: Samuel Beckett *et alii*, *Our Exagmination Round His Factification For Incamination of Work in Progress*. Londres: Faber & Faber, 1961.
- MAGALANER, M. e KAIN, R. M. *Joyce - The Man, the Work, The Reputation*. Nova York: New York University Press, 1956
- MAHONY, P. "Towards the Understanding of Psychoanalysis in Translation", in: *Psychoanalysis and Discourse*. Londres: Tavistock Publications, 1987.
- McHUGH, R., *Annotations to Finnegans Wake*. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press, 1991.
- MERTEN, L. C. "Fora de Joyce não há solução", in: *O Estado de São Paulo*. Caderno 2, p. D9, 02/05/1999.
- MILLOT, C. "Epifanias" (trad. Cláudia Moraes Rego). in: *Retratura de Joyce - Uma Perspectiva Lacaniana*. Rio de Janeiro: Escola da Letra Freudiana, 1993.
- MILNER, J. C. *Le Noms Indistincts*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- _____. *O Amor da Língua* (trad. Ângela Cristina Jesuino. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.
- _____. *Introduction à une science du langage*. Paris: Éditions du Seuil, 1989.
- MOUNIN, G. *Os Problemas Teóricos da Tradução* (trad. Heloísa de Lima Dantas). São Paulo: Cultrix, 1975.

- NESTROVSKI, A. “Mercius (de seu mesmo): Notes on a Brazilian Translation of *Finnegans Wake*”, in: *James Joyce Quarterly*, no. 3, vol. 27, Primavera de 1990, pp. 473-477.
- NORRIS, D. “Em Busca de James Joyce”, entrevista concedida a Luciano Trigo. *O Globo*, 25/10/1977, Caderno 2 - “Prosa e Verso”.
- _____. “Especialista Aconselha a Ouvir Joyce Para Gostar”, entrevista concedida a Roberta Jansen. *O Estado de São Paulo*, 27/09/97, p. D-16.
- _____. *Le Noms Indistincts*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- NOVAES, M. *Os Dizeres nas Esquizofrenias — Uma Cartola sem Fundo*. São Paulo: Escuta, 1996.
- PERALDI, F., “Psychanalyse et Traduction”, in: *Meta - Journal des Traducteurs*, vol. 27, no. 1, Montreal: Les Presses de l’Université de Montreal, 1982.
- POE, E. A. *The Fall of the House of Usher and Other Writings* (ed. David Galloway). Penguin Books, 1986.
- POMPEU, R. “Tristão e Isolda Segundo James Joyce”, in: *Cult - Revista Brasileira de Literatura*, no. 6, jan. 1988, pp. 24-27.
- _____. “Um Trovão Plurilíngüe” in: *Cult - Revista Brasileira de Literatura*, no. 9, abril 1998, pp. 22-24.
- RABINOVICH, D. S. *La Angustia y lo Deseo del Otro*. Buenos Aires: Manancial, 1993.
- RAMNOUX, C., “The Finn Cycle”, in: *A James Joyce Yearbook* (ed. Maria Jolas). Paris: Transition Press, 1949.
- REGNAULT, F. “L’art selon Lacan”, in: *Conférences d’esthétique lacanienne*. Agalma, Seuil.
- RISSET, J. “Joyce Traduit par Joyce”, in: *Tel Quel*, no. 55, Outono 1973, pp. 47-62
- RODRIGUES, A. M. *Antologia da Literatura Brasileira*, vol. 2. São Paulo: Marco, 1979.
- ROUDINESCO E. *Jacques Lacan - Esboço de Uma Vida, História de um Sistema de Pensamento*, (trad. Paulo Neves). São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- SAGE, R. “Before *Ulysses* — and After”, in: Samuel Beckett *et alii*, *Our Exagmination Round His Factification For Incamination of Work in Progress*. Londres: Faber & Faber, 1961.
- SAPIR, E. “A Realidade Psicológica dos Fonemas”, (trad. J. Philipson e Antônio Carlos Quicoli) in: *Fundamentos Metodológicos da Linguística* (org. Marcelo Dascal) vol. II. Campinas, 1981. (Edição financiada pelo organizador, em colaboração com a Unicamp

- SCHOLLES, R. e CORCORAN, M., “A Teoria Estética e os Estudos Críticos” (trad. Lúcia Xavier Bastos), in: *riverrun - Ensaaios sobre James Joyce* (org. Arthur Nestrovski). Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- SILVEIRA Jr., P. M. *A Tradução*. Rio de Janeiro: Aoutra, 1983.
- SOLLERS, P. “Joyce & Co.” (trad. Stephen Heath), in: *Tel Quel*, no. 64, Inverno 1975, pp. 3-13
- STAROBINSKI, J. *As Palavras sob as Palavras — Os Anagramas de Ferdinand de Saussure*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- SVEVO, I. “Uma Visão de *Ulysses*”, in: *Joyce e o Estudo dos Romances Modernos* (trad. S. Lemos). São Paulo: Mayo, 1974.
- TINDALL, W. Y., *A Reader's Guide do Finnegans wake*. Londres: Thames and Hudson, 1969.
- VELOSO, C. Caetano Veloso, “Não Verás Paris como Este”, apud: A. Medina Rodrigues et. al., *Antologia da Literatura Brasileira*, vol. II. São Paulo: Marco, 1979.
- VERAS, V. “Pegadas do Chiste no Litoral do Poético”, trabalho apresentado na I Jornada de Estudos de Literatura e Psicanálise, realizada em 3 e 4 de setembro de 1997, na Unicamp, inédito.
- VIZIOLI, P. *James Joyce e sua Obra Literária*. São Paulo: EPU, 1991.

Obras de Referência:

- DICIONÁRIO DE MITOLOGIA GRECO-ROMANA, editor Victor Civita, Abril Cultural.
- THE WEBSTER'S NEW TWENTIETH CENTURY DICTIONARY - Unabridged. (ed. Noah Webster. Simon and Schuster, 1979.