

TRADUÇÃO: O INDECIDÍVEL E O IMPOSSÍVEL EM JAMES JOYCE

LENITA R. ESTEVES *
(Doutora em Lingüística - UNICAMP)

Quando o tema é a singularidade, logo se pensa no artista. O que se produz em termos de arte muitas vezes traz aquele toque que, embora possamos reconhecer, não conseguimos definir. É a velha questão do estilo. Nos estudos literários, embora haja recortes determinados por épocas e escolas, as obras não se encaixam perfeitamente às definições: sobra algo, falta alguma coisa, emerge algum traço que diferencia um autor de todos os outros. E esse traço permanece numa espécie de penumbra, aguçando nosso apetite e se esquivando de uma intenção de compreensão. O que é o estilo?

Uma afirmação do professor Henri Meschonnic¹, embora não responda à pergunta, parece iluminar a questão justamente na via que será abordada aqui. Numa conferência, esse teórico da tradução lançou a seguinte frase: “Ninguém escolhe o próprio estilo”. Embora essa não pareça ter sido a intenção do professor, sua frase pode acabar nos levando ao encontro entre psicanálise e arte. É claro que a pergunta que logo surge na mente após ouvirmos a declaração de Meschonnic — afinal de contas, o que então determina o estilo de um autor? — poderia enveredar pela questão social ou cultural, por exemplo. Mas nada impede que ela seja abordada pela via do inconsciente, o que, de fato, será feito aqui.

É fato notório que Freud, em vários de seus trabalhos, abordou obras de arte e autores para fazer avançar a sua teoria. François Regnault, considerando a relação de Freud com a arte, aponta esse 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”.² Segundo o autor, em Freud, aquilo que parece uma elucubração sobre o artista é na verdade o avanço de um conceito. Essa constatação se aplica aos estudos de Freud sobre Moisés, Leonardo da Vinci, Michelangelo ou Goethe.³ Regnault observa o mesmo movimento em Lacan, para o qual “não há psicanálise aplicada à obra de arte”.⁴ Segundo Regnault, Lacan não aplicará a

* Pesquisadora do Projeto *Língua Materna em Instância Paterna*, sob a coordenação da Profa. Dra. Nina Leite – IEL, UNICAMP.

¹ Em conferência ministrada durante o VII Encontro Nacional de Tradutores/I Encontro Internacional de Tradução, realizado na Universidade de São Paulo, de 7 a 11 de setembro de 1998.

² François Regnault, “L’art selon Lacan”, in: *Conférences d’esthétique lacanienne*. Agalma, Seuil, p. 17.

³ François Regnault, op. cit. p. 18.

⁴ Idem, p. 15.

psicanálise nem à arte e nem ao artista. Aplicará, sim, a arte à psicanálise, julgando que, “assim como o artista precede o psicólogo, sua arte deve fazer avançar a teoria psicanalítica”.⁵

De fato, Lacan procedeu assim várias vezes e, já no final de seu ensinamento, aborda, no seminário *Le Sinthome*,⁶ a obra de James Joyce para fazer avançar sua teorização sobre a constituição psíquica do ser humano. Valendo-se da topologia do nó borromeano, Lacan propõe que a constituição psíquica de Joyce é singular, estruturalmente diferente, não se assemelhando nem à de um neurótico — que, em termos mais genéricos, chamaríamos de “normal” — nem à de um psicótico. E Joyce teria “escapado” da psicose justamente por meio de sua arte, daquilo que, nos termos de Lacan, é seu *savoir-faire*.⁷

Para alguém que atua na área da tradução, *Finnegans Wake*, última obra de James Joyce, causa enorme inquietação. Um livro classificado tantas vezes de ilegível, um texto intrincado, coalhado de alusões veladas e jogos de palavras de várias línguas, seria ele traduzível? Em geral, a tradução enfrenta desafios constantes, principalmente nos pontos em que os jogos de palavras entram em ação.

Muito já foi dito sobre a tradução de poesia e dos chistes, em que vários sentidos estão em jogo. Nesses casos, ao tradutor é imposta uma escolha difícil. Em outras palavras, a ele cabe decidir o indecidível. Por exemplo, traduzir para o português um termo chistoso como *alcoholidays*⁸ é difícil, porque nossa língua não oferece material significante que permita essa condensação. Da mesma forma, é por mera contingência que se pode traduzir o seguinte chiste, contado por Freud: 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?”⁹ O fato de dois sentidos do verbo “tomar”, em alemão, poderem ser retomados em português poderia ser classificado por um tradutor como uma feliz coincidência. Mas nem sempre isso acontece.

Diante da dificuldade com *alcoholidays*, o tradutor poderia assumir várias posturas. Tentar buscar uma outra condensação de palavras que produzisse efeito semelhante mas, de algum modo, trouxesse algo dos sentidos em jogo no termo em outra língua (*feriálcool?*), não traduzir e tentar explicar ao leitor as associações criadas pela condensação, entre outras. Sem dúvida, algo se perde, ou se transforma, mas onde pode haver uma atribuição de sentidos, a tradução é possível, parcialmente que seja.

No livro sobre os chistes, Freud se esforça para elaborar a hipótese de que os chistes, como formações inusitadas da língua, têm relação com o inconsciente. Na mesma linha, Lacan, ao abordar a obra de Joyce, estabelece um vínculo entre a constituição psíquica singular do autor e sua produção escrita. Mas se, para Lacan, inconsciente e linguagem jamais se dissociam, é interessante investigar se essa

⁵ François Regnault, op. cit. p. 16.

⁶ Jacques Lacan, *Le Sinthome*, Seminário 23, inédito, 1975-1976.

⁷ Jacques Lacan, op. cit., lição de 20/01/1976.

⁸ Esse chiste é citado por Freud em *El chiste y su relación con lo inconciente*. *Obras Completas*, vol. VII. *Amorrotu*, 1905, p. 23.

⁹ Sigmund Freud, op. cit. p. 52.

singularidade estrutural da constituição psíquica de Joyce se escreve, também em termos estruturais, em sua obra.

Este trabalho parte de dois pressupostos básicos: (a) a tradução é uma operação regida pelo sentido¹⁰ e (b) os sentidos da língua se produzem em cadeias sintáticas. Sobre o primeiro pressuposto, importa dizer que a tradução não é uma operação que se ocupa unicamente dos sentidos — existem outros elementos, como a sonoridade, por exemplo, que também têm sua função (mas nela os sentidos têm primazia. O segundo pressuposto tem por base a hipótese de Lacan de que a significação (que, neste trabalho, pode ser entendida como o mesmo que “sentido” — é um efeito significante.¹¹ Em termos bem 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.

Voltemos então ao texto de Joyce. *Finnegans Wake* parece mesmo, à primeira vista, ilegível. Mas, com paciência e a ajuda de estudiosos que se dedicaram à obra, é possível produzir algum entendimento. Veja-se, por exemplo, o segundo parágrafo do livro¹²:

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 taufauf 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 arlight and rory end to the regginbrow was to be seen ringsome on the aquaface.

Embora alguns estudiosos afirmem que há o cruzamento de sintaxes de várias línguas no texto, este trabalho prefere supor que existe, nesse trecho, ao menos uma sintaxe que o estrutura, e é justamente a do inglês. Joyce pode até subverter o inglês, mas trabalha, como afirma Seamus Deane, “a partir do inglês”.¹³ Mesmo em casos como a frase *had passencore rearrived*, em que inglês e francês se unem, a negativa sendo feita segundo a sintaxe francesa, *pas encore*, mas com o auxílio do verbo em

¹⁰ A esse respeito, vale a pena consultar a obra *Letra a Letra*, de Jean Allouch (Rio de Janeiro: Campo Matêmico, 1995). Essa hipótese também é desenvolvida em minha tese de doutorado, *A (Im)possível tradução de Finnegans Wake: Uma Investigação Psicanalítica*, Unicamp, IEL, 1999.

¹¹ Em “A Instância da Letra no Inconsciente”, Lacan afirma que “somente as correlações do significante com o referente fornecem o padrão de qualquer busca de significação”. Jacques Lacan, *Escritos* (trad. Vera Ribeiro) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p. 507. Linguistas como Benveniste ou Jean Claude Milner, embora em abordagens distintas, parecem não discordar desse pressuposto.

¹² As duas análises de trechos de *Finnegans Wake* que se seguem estão desenvolvidas em minha tese de doutorado, *A (Im)possível... Unicamp, IEL, 1999*.

¹³ Seamus Deane, “Introdução”, in: James Joyce, *Finnegans Wake*, Penguin Books, 1992, p.xlviii.

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 rocks/ nor avoice from afire bellowsed/ not yet, though venissoon after, had a kidscad 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 seqüência “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 seqüência *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, *kidscad*) e também um verbo principal que complete o auxiliar *had* (nesse contexto, garantido pela terminação -ed em *buttended*).

Conseqüentemente, nesse trecho, 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.

Mas, em outros trechos, a sintaxe parece deslizar, e a possibilidade de um efeito de significação se perde. O trecho a seguir faz parte do capítulo sobre o manifesto de A.L.P., mulher de H.C.E., personagem central do livro. 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 repetition 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 aboove his subject probably in Harrystotalies of the viple 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 seqüência 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 seqüência, 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 incícios 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:¹⁴

- 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*, um tipo de trevo — *clover*), *we middlesins people*.

Na seqüência, 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:

That _____ *Mayhappy Mayhapnot*
qualificativo

¹⁴ A maioria das informações contidas nessas dicas vem de Roland McHugh, *Annotations to Finnegans Wake*. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press, 1991.

No lugar do qualificativo surgem *stern chuckler*. *Chuckle*, verbo que significa “rir entre os dentes, de forma abafada (de satisfação ou triunfo). Um *chuckler* seria alguém que ri desse modo, interpretação possibilitada pela terminação -r, como em “writer”. Um *stern chuckler* seria uma espécie de “irremediável gozador”.

- Sir John Pentland Mahaffy (*Mayhappy*), reitor do Trinity College, onde Joyce estudou, teria dito, sobre a Irlanda: “In Ireland the inevitable never happens, the unexpected, always.” (“Na Irlanda o inevitável nunca acontece, o inesperado, sempre.”). *Mayhap* é uma forma arcaica para “talvez”. Nota-se aqui um deslizamento, o *Mayhappy* trazendo *Mayhapnot*, embora as duas palavras, aparecendo em letras maiúsculas, sugiram um nome próprio. É como se esse *Mayhappy* desviasse a frase, por uma associação com “perhaps, perhaps not”. O nome de Mahaffy se cruza com seu próprio enunciado, recuperando suas associações pela deformação. *Mayhappy Mayhapnot* (“perhaps, perhaps not”), “talvez, talvez não” associando-se à idéia de inevitável e inesperado.

once said to _____ *in that* _____ *way of his*
 objeto indireto (pessoa) qualificativo
 ou advérbio (como em *to death*)

- A possibilidade de *repeation* referir-se a uma pessoa fica de certa forma restringida por a palavra vir com letra minúscula, embora nessa escrita o improvável não seja descartável. Por outro lado, *repeation* guarda uma certa semelhança com *repetition*, o que favoreceria a interpretação de que, nessa lacuna, vem um termo qualificando o verbo. Por outro lado, *said to repetition* não parece ser uma frase muito familiar em inglês.
- *Lutran* poderia nos sugerir *Lutheran*, o que traria uma associação com o conservadorismo dos luteranos. A frase seria um chiste e tanto se existisse, em algum contexto, um “Lutran Conservatory”, ou um “Lutheran Conservatory”. Daí haveria um cruzamento entre *conservatory*, que, em termos estritos, não pode ser empregado como um adjetivo, e “conservative” (*conservador*). Ainda existe a possibilidade de lermos esse *lutran* como um anagrama deformado de “natural”. Teríamos então um “natural way”. Essa forma anagramática não é um caso isolado em *Finnegans Wake*.

that _____ *was the one place in this* _____, *where*
 lugar lugar

- Aqui, a possibilidade de preenchimento das lacunas fica bem restrita, já que o predicativo *place* exige que *that* seja completado com um nome referente a algum lugar. O mesmo acontece com a segunda lacuna, que, seguida de um *where*, nos faz esperar outro nome referente a lugar.

- A possibilidade de ler *Isitachapel-Asitalukin* como uma pergunta (“Is it a Chapel? Has it a Book in?” é sugerida por MacHugh e reiterada por outras passagens do livro. *Issy-la-Chapelle! Any lucans, please?* (FW-80.36); *Cheepalizzzy* (FW-111.6). “Chapelizod” é o nome de um subúrbio na extremidade oeste de Dublin, às margens do Liffey, que vem associado a Isolda, Iseult, Issy, e várias outras figurações de personagens femininos. Joyce também escreve às vezes *Lucalizod*, condensando *Chapelizod* e *Lucan*, um outro subúrbio de Dublin às margens do Liffey.
- *vaal of tares* — pode sugerir *vale of tears* (“vale de lágrimas”). “Vaal” também é o nome de um rio da África do Sul. Num outro trecho, também dedicado a Anna Livia, Joyce acrescenta nomes de rios de todo o mundo.

where the possible is the improbable and the improbable the inevitable.

- Essa passagem, de uma sintaxe direta e clara, traz a frase atribuída a Mayhappy Mayhapnot (Mahaffy), que vem, no entanto, adulterada, de “the inevitable never happens, the unexpected always”, para “*the possible was the improbable and the improbable the inevitable*”. Conserva-se entretanto, uma certa correspondência semântica: “The inevitable never happens”/ “*the possible was the improbable*”; e “the unexpected always (happens)”/ “*the improbable the inevitable.*” Além disso, a frase adulterada guarda uma relação com uma outra frase, esta de Aristóteles (citado, num termo meio deformado, algumas linhas depois — *Harristotalies*): Na *Arte Poética*, o filósofo diz: “*Accordingly, the poet should prefer probable impossibilities to improbable possibilities.*”

Entre parênteses, numa digressão, existe a menção ao mito de Faetonte (*Phaeton*) que conduziu o carro do sol muito próximo à Terra, queimando sua superfície.¹⁵ Mas a seqüência é confusa:

[...] *whose verdhure’s yellowed therever Phaeton parks his car*

whose _____ *is yellowed* _____ *Phaeton parks his car*
 substantivo conjunção temporal

- a ocorrência de um *has* parece impossibilitada pela presença do verbo “to park” no presente. Supondo-se que *’s* refira-se a um *is*, e com a ocorrência de *parks*, também

¹⁵ O mito com mais detalhes: Segundo a versão mais freqüente, Faetonte era filho o Sol e da oceânida Clímene. Tendo um dia sua origem divina contestada, rogou ao pai a graça provar a todos que era seu filho. Faetonte pediu que o Sol deixasse conduzir seu carro. O Sol procurou dissuadi-lo, mas, comprometido por um juramento sagrado, não teve outra alternativa senão confiar-lhe as rédeas dos impetuosos corcéis. Entretanto, quando os animais perceberam que não estavam sendo dirigidos pelo habitual pulso firme do Sol, empreenderam desabalada carreira pelos ares, totalmente desgovernados. No seu caminho sem rumo, subiram alto demais, ameaçando incendiar a rota celeste e chocar-se contra os astros. Depois, aproximaram-se perigosamente da terra; os rios secaram e o solo começou a incendiar-se. A Líbia tornou-se um deserto e os etíopes ficaram negros. O universo teria ardido em chamas se Júpiter não tivesse intervindo; o pai dos deuses fulminou Faetonte, que caiu nas águas do rio Eridano. (Dicionário de Mitologia Greco-Romana, Abril Cultural).

no presente, esperaríamos com mais certeza que esse *therever* fosse uma conjunção, trazendo uma idéia de simultaneidade ou consequência. Essa interpretação é favorecida pela própria terminação da palavra, em *-ever*. Será possível pensar que a “verdura”, o “verde”, fica amarelado toda vez que Faetonte estaciona seu carro, já que, assim procedendo, Faetonte queima a superfície da terra, deixando o que é verde calcinado e amarelecido? *Verdhe* em albanês quer dizer “amarelo”. Também há outras palavras que se assemelham a termos em albanês: *trendafille* (rosa) — *Drainophilias, paiton* (carro) — *Phaiton; madh* (grande).

while its tamelised tay is the drame of Drainophilias.

while its _____ is the _____ of _____
 grupo nominal nome nome

- 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 estabeleceria 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 aliterações são muitas: ... *for din din! And a boundin aboundin.../Mayhappy Mayhapnot... / tamelised tay/ drame of Drainophilias/ possible...improbable... inevitable*. Observa-se também que as repetições sonoras são mais frequentes 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 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 associações 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 pleonasma, 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 seqüência *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 seqüência *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, não existe um esqueleto sintático que dê 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 víssemos 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.

Na análise empreendida aqui, pode-se observar que, para obter um “esqueleto sintático”, foi preciso abandonar vários trechos, que simplesmente não “fazem sentido”. Também foram feitas algumas operações de substituição e inversão para “acomodar” a sintaxe. Trechos assim, que não “fazem sentido”, são impossíveis de traduzir. Em toda tradução, é preciso que haja primeiro uma atribuição de sentido, para que depois a operação se torne factível.

Em *Finnegans Wake*, o que foi aqui chamado de “deslizamento sintático” ocorre com freqüência impressionante. 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.

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 um 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.

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. Os deslizamentos são a própria escrita da singularidade de Joyce. Se a teoria lacaniana nos ensina que não há passagem da psicose para a neurose, em virtude de uma diferença estrutural, o mesmo se aplica no caso de Joyce. Sua constituição psíquica singular impõe uma barreira ao reconhecimento por parte do leitor. A posição de Joyce em relação à sua língua materna difere da nossa, que se estrutura pela neurose.

Com os deslizamentos, Joyce nos impõe não só o indecidível, que podemos encontrar também em textos poéticos ou nos chistes. *Finnegans Wake* nos traz o impossível: não há tradução sem sentido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLOUCH, J. *Letra a Letra*. (trad. Dulce Duque Estrada). Rio de Janeiro: Campo Matêmico, 1995.

DEANE, S. *Introdução a Finnegans Wake*, Penguin Books, 1992.

FREUD, S. *El chiste y su relación con lo inconciente*. Obras Completas, vol. VII. Amorrortu, 1905.

LACAN, Jacques. *Le Sinthome*. Seminário 23, inédito, 1975-1976.

McHUGH, R. *Annotations to Finnegans Wake*. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press, 1991.

_____. *Escritos*. (Trad. Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

REGNAULT, F. "L'art selon Lacan", in: *Conferences d'esthétique lacanienne*. Agalma, Seuil.