

FINNEGANS WAKE, A (DES)LEITURA IMPOSTA POR JOYCE E SEUS DESDOBRAMENTOS PARA A TEORIA DA TRADUÇÃO

Lenita M. Rimoli ESTEVES¹

RESUMO *Este trabalho parte de uma obra 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 mostrou-se uma via ideal de abordagem dessa obra que, ao mesmo tempo, se assemelha e se diferencia de formações do inconsciente (como chiste, sonho e poesia) e das produções de sujeitos psicóticos. A perspectiva da psicanálise se liga à tradução pela obra Letra a Letra, de Jean Allouch, na qual o autor propõe uma interdependência entre a tradução e duas outras operações, a transcrição e a transliteração. 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 proved to be an ideal way of approaching this text which, at the same time, is similar to and different from unconscious formations (such as dreams, verbal jokes and poetry) and the productions of psychotic subjects. The psychoanalytical perspective is linked to translation through the book Letra a Letra, by Jean Allouch, which proposes an interdependence between translation and two other operations, transcription and transliteration. 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.*

¹ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP.

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 Armórica a este lado do áspero istmo of Europe Minor para loucomover sua 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. (*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 tuespatruisquio: 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 sócias 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. (tradução de Augusto de Campos, *Panaroma do Finnegans Wake*, p. 35)

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" (cf. Beckett 1961: 193-4). 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. 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. (cf. BECKETT 1961: 149)

Dessa época até nossos dias, o espanto não parece ter sido atenuado. Hoje em dia, pela Internet,² 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. Por exemplo:

O que um mestre zen poderia dizer num haikai 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 partem do ponto de vista dos efeitos causados por *Finnegans Wake* sobre o leitor. Talvez o mais intenso desses efeitos seja uma impressão de ilegibilidade 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

² 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.

exige, o leitor deve abdicar da maioria das convenções sobre leitura e linguagem que o constituem como leitor. (Deane 1992: vii)

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 em uma única palavra. Um exemplo é o termo *wielderfight*, presente no texto transcrito acima, que espelha o termo alemão “wiederfechten” (“lutar de novo”), juntando *wieder* (“novamente”, “de novo”) às palavras inglesas *wield* (“brandir”, “empunhar”, “dominar”) e *fight* (“lutar”).

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” (Deane 1992: xxviii). 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” (idem: xviii). Coloca-se então a seguinte pergunta: em que língua é escrito o livro? William York Tindall, retomando uma das falas do próprio livro, afirma que as palavras nessa obra são “basicamente inglesas” (Tindall 1961: 20). 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 (apud Vizioli 1991: 100).

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 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, *kids cad*) e também um verbo principal que complete o auxiliar *had* (nesse contexto, garantido pela terminação -ed em *buttended*).

Consequentemente, 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 apelar 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 (cf. Beckett 1961: 107), 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 depende necessariamente do significado.

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 determinada língua, 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 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. (Derrida 1992: 32)

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.

Vale observar que a obra talvez 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 uma edição anotada, que fornecesse as chaves dos enigmas para o “leitor comum” (Ellmann 1989: 721). 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. (Ellmann 1989: 642).

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*.³ 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.

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.

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 seqüência de fatos. Os 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*.

³ Posteriormente neste trabalho, a tradução será abordada como uma operação regida pelo sentido. Os estudiosos estariam, portanto, dando sentido ao ilegível.

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. 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 seqüência 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 dúvida 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. (Derrida 1992: 19-20, grifos do autor).

Derrida insiste no fato de que, desse “acontecimento” que é a obra joyciana, 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. (idem: 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. 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.

Este trabalho traz justamente a questão da singularidade da escrita joyceana para o campo da tradução. Como traduzir um texto cujo sentido, na maioria das vezes, nos escapa? Nesse questionamento, na busca de respostas, cruzamos com a psicanálise, que tem um modo todo especial de abordar a linguagem. 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, em sua singularidade, estaria em um campo diferente do da neurose e também do da psicose (Lacan 1975-76). O trabalho então partiu para buscar possíveis relações entre *Finnegans Wake* e algumas formações do inconsciente, como o chiste e o sonho. Também investigaram-se relações entre a obra e as produções poéticas, já que a poesia, segundo a psicanálise, tem um forte componente inconsciente.

Uma análise do texto tendo em vista sua tradução busca mostrar que, justamente nos pontos onde se inscreve essa singularidade, a tradução se torna impossível, pois não há efeito de significação. A proposta de abordar uma obra como *Finnegans Wake* não impede uma discussão da tradução em termos gerais. Jean Allouch, a partir do referencial teórico da psicanálise, propõe que a tradução é uma atividade de escrita ligada a duas outras, a transcrição e a transliteração. Essas três atividades estariam irremediavelmente ligadas, uma não podendo ocorrer sem o apoio das duas outras (cf. Allouch 1995). Com base na proposta de Allouch, torna-se 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.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLOUCH, Jean. (1995). *Letra a letra* (trad. Dulce Duque Estrada). Rio de Janeiro: Campo Matémico.
- BECKETT, Samuel. (1961). (org.) *Our exagmination round his factification for incamination of Work in Progress*. Londres: Faber & Faber.
- DEANE, Seamus. (1992). "Introdução", in: JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Penguin Books.

- DERRIDA, Jacques. (1992). "Duas palavras por Joyce" (trad. Regina Crisse de Agostinho), in: *riverrun – Ensaios sobre James Joyce* (org. Arthur Nestrovski). Rio de Janeiro: Imago.
- ELLMANN, Richard. (1989). *James Joyce* (trad. Lya Luft). São Paulo: Globo.
- LACAN, Jacques. (1975-1976). *Le sinthome*. Seminário XXIII, inédito.
- TINDALL, William York. (1969). *A reader's guide to Finnegans Wake*. Londres: Thames and Hudson.
- VIZIOLI, Paulo. (1991). *James Joyce e sua obra literária*. São Paulo: EPU.