

## **FINNEGANS WAKE: uma tentativa de travessia em português**

Dirce Waltrick do Amarante<sup>1</sup>  
Universidade Federal de Santa Catarina

*As palavras ganharam barbas e chifres de carneiro. Vi que elas se separavam uma das outras, agitando-se estupidamente. Então elas se associaram em formas fantásticas e intraduzíveis, como árabe ou chinês.*<sup>2</sup>

Sylvia Plath (2014, p. 140)

Há duas décadas venho lendo e relendo *Finnegans Wake* (1922-1939), de James Joyce, tentando atravessar sua *wastobe land*<sup>3</sup>, para usar uma expressão do livro. Vejo *Finnegans Wake* como um território cuja geografia é bastante caótica e imagino seu leitor, ou a mim mesma, como um andarilho que precisa se movimentar a fim de encontrar esclarecimentos necessários à sobrevivência de sua leitura. Portanto, é como travessia e percurso que vejo a minha experiência de leitura; e para falar dela, usarei de analogia o conceito de *walkscapes*, do italiano Francesco Careri.

Início falando da leitura, porque sem ela não há tradução, embora nem todo tradutor realize uma leitura prévia ao ato de tradução”. Lembra o tradutor, revisor, crítico e professor húngaro, naturalizado brasileiro, *Paulo Rónai* (1907-1992), que a tradução requer um leitor atento, pois “ela nos obrigada a esquadrihar atentamente o sentido de cada frase, a investigar por miúdo a função de cada palavra [...]” (RÓNAI, 2012, p. 37).

---

<sup>1</sup> Dirce Waltrick do Amarante, professor of Post-Graduate Translation Studies at the Universidade Federal de Santa Catarina. On Joyce’s work she has published *Para ler Finnegans Wake de James Joyce* and *James Joyce e seus tradutores*. She has translated *Os gatos de Copenhague*, *O gato e o diabo* and *Finnegans Wake (por um fio)*. Co-organized with Sérgio Medeiros *De santos e sábios* (translations of essays by James Joyce). Co-translated with Sérgio Medeiros *Cartas a Nora*.

<sup>2</sup> Nessa passagem do romance *The Bell Jar*, de Sylvia Plath, a narradora comenta a sua leitura de *Finnegans Wake*.

<sup>3</sup> Uma alusão ao poema “*The Waste Land*”, de T. S. Eliot. Em *Finnegans Wake*, Joyce usa *wastobe land* (*a land was to be*) (FW 62. 11).

Em se tratando de *Finnegans Wake*, esquadrihar atentamente o sentido de cada frase é uma tarefa hercúlea, primeiro porque muitas de suas frases, aliás, muitas de suas palavras, têm múltiplos sentidos e, por vezes, sentidos opostos. Bastaria citar aqui dois dos vocábulos mais conhecidos do livro: *laughtears* (riso e lágrimas) ou *funferall* (funeral e divertimento para todos)<sup>20</sup>.

Rónai afirma ainda que “a palavra existe apenas dentro da frase, e o seu sentido depende dos demais elementos que entram na composição desta” (RÓNAI, 2012, p. 42). Mas, em *Finnegans Wake*, as palavras e as frases são movediças, caleidoscópicas, de modo que aceitam inúmeras possibilidades de interpretação e, conseqüentemente, de tradução. Vejamos a seguinte frase: “Hag Chivychas Eve, in prefall paradise peace by following his plough for rootles in the rere garden of mobhouse” (*FW* 30.26-28). O jardim pode ser de um hospício (*madhouse*); ou pode ser entendido como o jardim de uma cervejaria, em razão da palavra *mug* (caneca) (*mug house*), como, aliás, se lê no *site Glosses of “Finnegans Wake”*<sup>21</sup>; ou, diria, que *mobhouse* pode ser lida como a casa do povo, da máfia ou da ralé, em razão da palavra *mob*. Diante dessas múltiplas possibilidades de leitura, proporia traduzir para o português *mobhouse* por hauspício, um vocábulo composto pela palavra *Haus*, casa em alemão, e auspício, que significa um presságio bom ou mau. No entanto, sonoramente hauspício soa como hospício (*madhouse*).

Traduções como essa me fazem parecer com Humpty Dumpty, personagem do livro *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, de Lewis Carroll, pois, tal como ele, acredito que posso fazer uma palavra significar o que eu bem entenda. Cito o diálogo entre Humpty Dumpty e Alice:

“I don’t know what you mean by ‘glory’”, Alice said.

Humpty Dumpty smiled contemptuously. “Of course you don’t – till I tell you. I meant ‘there’s a nice knock-down argument for you!’”

“But ‘glory’ doesn’t mean ‘a nice knock-down argument’”, Alice objected.

“When I use a word,” Humpty Dumpty said in rather a scornful tone, “it means just what I choose it to mean – neither more nor less.”

“The question is”, said Alice, “whether you can make words mean so many different things.”

---

<sup>20</sup> A teoria filosófica de Giordano Bruno (1548 -1600) foi fundamental para a composição de *Finnegans Wake*. Bruno pregava a consciência dos opostos, ou seja, tudo que há na natureza desenvolve um oposto e, a partir dessa antítese, forma-se uma nova síntese.

<sup>21</sup> Glosas do *Finnegans Wake*. Disponível em: <<http://www.finwake.com/1024chapter2/1024finn2.htm>>. Acesso em: 29 maio 2018.

“The question is”, said Humpty Dumpty, “which is to be master – tha’s all.” (CARROLL, 2016, p. 110-111).

*Finnegans Wake* leva às últimas consequências a instabilidade do texto e, cabe destacar que, sendo um livro plurilíngue, confunde ainda mais o leitor. No capítulo VIII, por exemplo, lemos a seguinte frase: “the birthday gifts they dreamt they gabe her [...]” (FW. 209.28). O falante da língua alemã detectará claramente uma palavra em seu idioma, *Gabe*, que significa dons, e talvez numa outra leitura poderá ver em *gifts* a palavra alemã *Gift* (plural *Gifte*), que significa veneno, e não presente, como em inglês. Trocando presente por veneno, as frases seguintes ganham um sentido totalmente oposto e até irônico; afinal, realmente é difícil saber se é um presente receber “a cough and a rattle and wildrose cheeks for poor Piccolina Petite MacFarlane” (FW 210.9-10), ou seja, uma tossidela e uma taramela e bochechas rosa-selvagens para a pobre Piccolina Petite MacFarlane (minha tradução).

Todos os livros propiciam muitas experiências de leitura, muitas travessias – para retornar à ideia de leitor como andarilho –, mas desconheço outro que tenha tantas possibilidades quanto *Finnegans Wake*. Lembro, ainda, que o livro começa no meio de uma frase e termina no meio de outra que a liga à primeira, enfatizando seu caráter circular, sem início, meio e fim.

Alguns artistas fizeram um percurso muito singular não só de leitura, mas de tradução e adaptação pelo *Finnegans Wake*. Um deles foi o norte-americano John Cage, que escreveu *Writing through Finnegans Wake* e *Writing for the Second Time through Finnegans Wake*. Muito resumidamente, são poemas na forma de mesóstico sobre o nome James Joyce que não respeitam a sintaxe padrão do inglês, usada no livro de Joyce. Outra artista a atravessar a narrativa joyciana foi a poeta portuguesa Ana Hatherly, que escreveu 23 variações sobre fragmentos de *Finnegans Wake*, ou 23 poemas baseados em frases ou palavras do *Wake*, publicadas no livro *Joyciana: Anaviva Plurilida*. No Brasil, destaco o trabalho de Haroldo e Augusto de Campos, que também desbravaram a “terra incógnita”<sup>22</sup> (*unknow land*), uma tradução para *wastobeland*, como se referiam ao poema joyciano. *Panaroma do Finnegans Wake* é resultado dessa exploração. O livro dos irmãos Campos, publicado pela primeira vez em 1962, consiste

---

<sup>22</sup> No Brasil, a tradução na íntegra do romance foi feita por Donald Schüler e publicada em cinco volumes entre os anos de 1999 e 2003.

na tradução de fragmentos do poema que revelam alguns de seus “momentos mágicos”, na expressão de Augusto de Campos.

O nosso objetivo sempre foi o de trabalhar e lapidar alguns dos “momentos mágicos” do livro, e somente dar a público aqueles que, em nosso entender, oferecessem, em português, um estatuto equivalente à alta voltagem de invenção e criatividade do original. Trabalho de concentração. Sob esse critério do rigor, o que se propunha, como meta, era um compacto fragmentário, mas feito de fragmentos privilegiados, “epifanias” ou pontos luminosos – uma seleção de peneira fina, que, se não desse conta de todos os passos da narrativa, pudesse propiciar ao leitor um mergulho fundo no “panorama das flores da fala” joyciano, sem perdas e danos de artesanaria e poeticidade (CAMPOS, 2001, p. 21).

Em 2014, 15 anos depois da minha primeira leitura de *Finnegans Wake*, voltei a caminhar pelo livro, influenciada pelas experiências dos artistas mencionados acima e imbuída da teoria de Francesco Careri, o qual afirma que os espaços “muitas vezes apresentam uma natureza que ainda deve ser compreendida e *preenchida de significados*” (CARERI, 2013, p.32).

Acredito que *Finnegans Wake* precisa ser “preenchido de significados”. E isso foi o que busquei na minha caminhada por ele. Antes, porém, de encontrar esses significados, muitas vezes me perdi na sua leitura; lembrava-me sempre de Walter Benjamin, que afirmava: “saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução” (BENJAMIN, 2000, p.73), que eu busquei numa vasta bibliografia sobre o poema em prosa joyciano.

Mas perder-se, segundo Careri, é também temeroso, pois “entre nós e o espaço não existe somente uma relação de domínio, de controle por parte do sujeito, mas também a possibilidade de o espaço nos dominar” (CARERI, 2013, p.48). Daí a necessidade de criar e recriar pontos de referência nesse espaço. Afirma Careri que “se num período os homens podem ter-se servido das pistas abertas na vegetação pelas migrações estacionárias dos animais, é provável que a partir de uma certa época eles mesmos tenham começado a abrir novas pistas” (CARERI, 2013, p.44).

Como leitora de *Finnegans Wake* me vali de pistas deixadas por outros estudiosos, por outros tradutores, que foram meus *stalkers*, tais como no filme de Andrei Tarkóvski, ou seja, guias, *experts* que “sabem se mover pela zona mutante e são

contratados, tais como ‘coiotes’ que guiam imigrantes ilegais para atravessar as fronteiras” (CARERI, 2013, p.9).

Depois de várias leituras, no entanto, comecei a perceber na paisagem joyciana alguns sinais de reconhecimento sempre mais estáveis. Desse modo, o espaço pluridimensional do caos natural do livro se transformou aos poucos num espaço “ordenado” segundo algumas orientações, alguns menires, alguns pontos de referência construídos pelo próprio Joyce e outros imaginados ou construídos por mim mesma.

A característica comum entre esses menires é que sua presença, como diz Careri, chama “a atenção do viandante, comunicando-lhe a presença de fatos singulares e dando-lhe informações a outros terrenos à volta” (CARERI, 2013, p.55).

Guiei a minha leitura por um nome, ou melhor por nomes, aqueles que indicam as personagens do núcleo familiar do livro e outras que dialogam com elas. Guiei-me também por elementos da natureza: rio, nuvem, montanha, pois cada um desses elementos representa um membro da família Earwicker: Anna Livia é o rio; HCE, a montanha; Issy, a nuvem, por exemplo.

Feita essa leitura, propus um recorte para o livro e criei uma nova trilha nele, escolhendo fragmentos de todos os capítulos que unidos pudessem contar um fio narrativo, dos muitos que existem em *Finnegans Wake*. Esse recorte, com sua respectiva tradução para o português (ou uma tradução que enfatiza a língua portuguesa, já que me valho de muitas línguas), foi publicado pela editora brasileira Iluminuras, no livro intitulado *Finnegans Wake (por um fio)*, de James Joyce, em 2018. As 628 páginas do livro original foram condensadas em 73 páginas, uma escolha difícil e de certo modo incongruente com a proposta de Joyce, que é a de trabalhar com o excesso. Lembrando ainda que é imensa a dificuldade de recortar o enredo, de escolher o que deixar para trás e o que ressaltar do livro. Segundo Anthony Burgess, que, em 1967, publicou uma versão condensada da obra, *A Shorter Finnegans Wake*, reduzindo a um terço do original, esse recorte é dolorido e difícil, já que *Finnegans Wake* é um dos poucos livros no mundo que resiste completamente a ser cortado.<sup>23</sup>

É importante ter em vista que cada caminhante seguirá sua própria trilha pelo livro, criará seu próprio percurso e possivelmente seus atalhos nessa mata densa intitulada *Finnegans Wake*.

---

<sup>23</sup> BURGESS, Anthony. *A Shorter Finnegans Wake*. New York: Viking Press, 1967.

## O *work in progress* da tradução

Depois de ter escolhido os fragmentos do poema joyciano que gostaria de destacar, parti para a sua tradução. O processo tradutório apresentou desafios de todas as ordens. Trabalhar com perdas e ganhos, ou mais com perdas do que ganhos, é a realidade do tradutor de *Finnegans Wake*.

A respeito da minha ideia de tradução, faço uma reflexão sobre ela quando traduzo a frase “*immerges a mirage in a merror*” (FW 310.34) por “emerge numa miragem espelho” (Joyce, 2018, p. 111), lembrando que *immerge* significa imergir e não emergir. Mas a tradução faz sempre o texto emergir, ela traz à tona algo da ordem da interpretação, pois não há como traduzir sem interpretar, e no caso específico de *Finnegans Wake*, como mencionei atrás, há muitas interpretações possíveis. Lembro que, ao escolher uma interpretação e fazê-la emergir, acaba-se, muitas vezes, por obscurecer outras.

A tradução faz também o texto emergir sempre como uma miragem, pois o original / texto de partida está e não está ali. Na tradução de um poema, como é o caso de *Finnegans Wake*, a ideia de miragem é ainda mais evidente.

*Finnegans Wake* é um poema, de modo que sua sonoridade e seu ritmo são tão importantes quanto o seu conteúdo; Joyce brinca com as palavras, cria neologismos, palavras-valise e brinca com trocadilhos. Procurei preservar essas características do livro, que só puderam ser mantidas porque foram recriadas em português. Por exemplo, traduzi “espistolear” (FW, 38) – epístola mais orelha / ouvido – por “epistolírio” (JOYCE, 2018, p. 35), – epístola mais lírio e algo como íris –, de modo que transfere para os olhos e para o nariz, que cheira o lírio, o ouvido de Joyce. Outro exemplo: traduzi “O here here how...” (FW, 4. 11) – o som *here* (aqui) confunde-se com *hear* (escutar) – por “O is cute is cute como...” – (JOYCE, 2018, p. 21) *is cute* em inglês significa “que gracinha” –, mas se lermos em voz alta ouviremos a palavra “escute”, lembro que Joyce aconselhava que seu livro fosse lido em voz alta. O que muda na frase de Joyce, ao substituir “*Here here*” por “*is cute is cute*”, é o tom, que parecerá, na minha opinião, mais irônica com a opção *is cute*: “O is cute is cute how hoth sprowled met the duskt the father of fornicationist [...]”. (FW 4.11-12)

Segundo Umberto Eco, traduzir Joyce é “um caso particularíssimo de reelaboração radical” (ECO, 2007, p.358). Ele chega a essa conclusão depois de analisar traduções de trechos de *Finnegans Wake* das quais o próprio Joyce participou. Eco lembra que nas traduções francesa e italiana das quais Joyce participou, o autor, “para restituir o princípio fundamental que rege o *Finnegans Wake*, ou seja, o princípio do *pun*, ou do *mot-valise*, não hesitou em reescrever, em reconceber radicalmente o próprio texto” (ECO, 2007, p.358).

Minha tradução de *Finnegans Wake* levou em conta não só as considerações de Eco, como também as de Haroldo de Campos, de modo que também promovi reelaborações radicais como as já mencionadas e outras que citarei a seguir.

O quarto capítulo, que fala sobre a morte de H.C.E. e de seu pomposo funeral, começa com a seguinte sentença: “As the lion in our teargarten remembers the nenuphars of his Nile [...]” (FW, 75. 1). Chamo a atenção para a palavra *teargarten*, que pode ser lida como jardim (*garden*) de lágrimas (*tears*), se pensarmos na língua inglesa; já se pensarmos na língua alemã, lemos *Tiergarten* (jardim zoológico). Essa palavra joyciana foi traduzida por mim por “jazigológico” (Joyce, 2018, p. 49), cuja sonoridade lembra jardim zoológico, em português, aproximando-me assim da língua alemã aludida por Joyce; mas jazigo significa sepultura, que remete a enterro, e enterro remete a lágrimas, aproximando-me do sentido que a palavra de Joyce carrega.

Palavras do livro extremamente citadas e conhecidas são ainda mais difíceis de traduzir, porque carregam uma afetividade do leitor. Esse é o exemplo de *lovesoftfun* (FW, 607.16) que traduzi por mundodiversimenso (JOYCE, 2018, p. 157). Minha tradução está mais próxima de como se ouve a palavra quando lida em voz alta, ou seja, *lots of fun*, que em português seria muito divertimento. A partir dessas duas palavras, criei uma terceira, “mundodiversimenso”, que soa como “muito divertimento”, embora seja composta por três palavras: “mundo”, “diverso” e “imenso”, cujo significado literal se afasta da palavra joyciana, que é composta por *love*, *soft* e *fun*. Como a frase fica em português? O amor suave e divertido no velório / despertar (*wake*) de Finnegan, se transforma num mundo diverso e imenso no Revelamento (que contém a palavra “revelar”, ou seja, destapar e velar) de Finnegan. O mundo diverso e imenso são, segundo meu ponto de vista, os leitores do livro de Joyce, destacando que o escritor dá em seu livro as boas-vindas aos estrangeiros quando se vale de diferentes idiomas.

Há casos em que a minha tradução aproveita a palavra em inglês usada por Joyce como, por exemplo, *guessmasque* (FW, 603. 3) que traduzi por “máscara de guess” (JOYCE, 2018, p. 157), pois *guess* soa em português como “gás” e, ao manter a palavra em inglês, crio uma mescla de línguas que é recorrente no livro.

Há momentos, no entanto, em que criei neologismos que não existem no original. Isso ocorre, por exemplo, na frase “The original document was in what is know as Hanno O’Nonhanno’s unbrookable script, that is to say, it showed no signs of punctuation of any sort” (FW, 123.31-34), traduzida por “O Dokommento original estava no que é conhecido como o inquebrável script de Hanno O’ Nonhanno, isso queer dizer, que não mostrava nenhum signal de punctuation dimaneira ninhouma” (JOYCE, 2018, p. 63). A frase, no texto de partida, está escrita num inglês claro, quase sem nenhum neologismo. No entanto, ela vem acompanhada de outras frases que apresentam neologismos e palavras em diferentes línguas, o que acaba por desestabilizar essa frase a princípio clara. Tirada desse contexto, como fiz em *Finnegans Wake (por um fio)*, ela perde sua instabilidade. Por essa razão, incorporei neologismos que não estavam na frase original: *document* transformou-se em “Dokommento”, que remeteria ao substantivo alemão *Dokument*, lembrando que os substantivos em alemão iniciam sempre com letra maiúscula, e o verbo em alemão *kommen* (vir). Por fim, *Dokument* lembra a palavra em língua portuguesa “documento” e a palavra em língua inglesa *document*. Mantive a palavra *script* em inglês, usada também em português, e a palavra *punctuation*, porque esta lembra a palavra “pontuação” em português. Quanto à frase *that is to say*, traduzi por isso “queer dizer”, “queer” lembra a palavra “quer” (do verbo querer), mas escrita dessa forma remete à palavra da língua inglesa *queer*, que tem muitos significados. *Any sort* foi traduzida por “dimaneira ninhouma”, dois neologismos: “dimaneira”, em vez de “de maneira”, lembrando, talvez, a palavra *dimanche*, em francês; e “ninhouma”, que em português seria “nenhuma”, incorpora a palavra ninho (*nest*) e uma (*one*), lembrando que a carta foi “chocada” por uma galinha e poderia estar também num ninho (de lixo). Assim, tento manter a instabilidade da frase que a leitura do original proporciona.

Mas até que ponto uma “reelaboração radical” não descaracteriza o texto de partida?



Segundo Alberto Manguel, um texto, ao mudar de uma língua para outra, muda, mas “continua a ser em essência o mesmo. Ou então, [...] um texto pode adquirir identidades diferentes em idiomas diferentes, processo no qual cada parte constituinte é descartada e substituída por alguma outra coisa: vocabulário, sintaxe, gramática, música, bem como características históricas e emocionais” (MANGUEL, 2016, p.95, 96). Manguel se pergunta: “mas como essas identidades sempre cambiantes se mantêm como uma identidade única?”. O escritor acredita que esse é o grande mistério e lembra de um antigo enigma filosófico que “pergunta se uma pessoa que teve cada parte de seu corpo substituída por órgãos e membros artificiais continua a ser a mesma pessoa. Em qual de nossos membros reside nossa identidade?”. O mesmo se pode pensar de um texto literário ou de um poema. “Em que elemento de um poema reside o poema?” Nesse sentido: “que grau de identidade original uma tradução pode reivindicar?” (MANGUEL, 2016, p.96).

No caso específico de *Finnegans Wake*, sua tradução, enquanto “reelaboração radical”, não seria de certa forma um “disfarce” que, como diz Manguel, “permite ao texto conversar com os que estão de fora de seu círculo, como as roupas camponesas usadas pelo califa Harun Al-Rashid, que lhe permitiam se misturar com as pessoas comuns do povo”? Ou essa tradução seria uma “usurpação, como a perpetrada pela criada no conto de ‘Falada’, o cavalo falante, a qual toma o lugar de sua senhora e se casa indevidamente com o príncipe?” (MANGUEL, 2016, p.96).

Acredito que a tradução, esta minha pelo menos, é um caso de manipulação, conforme o entendimento de Cyril Aslanov, que usa o termo num sentido “se não positivo, ao menos não necessariamente negativo, que se encontra, por exemplo, nos termos ‘farmácia de manipulação’ ou, mais próximo das categorias modernas, ‘manipulação genética’” (ASLANOV, 2015, p.16). De modo que o tradutor manipulador se encontra num “laboratório linguístico localizado na terra de ninguém entre a língua-fonte e a língua-alvo”, um lugar onde o público não pode penetrar. Aslanov conclui que os tradutores são “obrigados a inventar subterfúgios para não ficar o tempo excessivo naquele subterrâneo onde dias e noites não se distinguem bem e onde o cansaço provoca às vezes a confusão entre as línguas” (ASLANOV, 2015, p.15). Nesse caso, “a *felix culpa* do tradutor é quase inevitável quando a dimensão pragmática

e extralinguística permite que a mensagem seja recebida nas melhores condições possíveis” (ASLANOV, 2015, p.17).

O certo é que, como afirma Aslanov, o tradutor sempre está nesse espaço nebuloso, ou seja, “entre o imperativo de fidelidade absoluta que caracteriza as traduções de textos religiosos ou jurídicos e a procura por efeitos retóricos e poéticos [...]” (ASLANOV, 2015, p.16), que, no caso de *Finnegans Wake*, são fundamentais.

Segundo o estudioso, a liberdade está unida ao trabalho de tradução, pois “mesmo quando o tradutor fica no limite imposto pela deontologia, existem tantas opções, tantos caminhos (por tortos que sejam) na trajetória que leva de uma língua a outra que amiúde o problema do tradutor é precisamente a indecisão diante de opções demasiadamente variegadas”. Portanto, “até a tradução mais literal possível deixa uma margem de criatividade ao tradutor” (ASLANOV, 2015, p.16).

O fato é que, como diz Dominique Nédellec, citando Brice Matthieussent, o tradutor precisa ser “um acrobata da língua, ser flexível no manejo das palavras. Sempre surgem situações embaraçosas que exigem um bocado de agilidade” (NÉDELLEC, 2015, p. 11). Por outro lado, lembra Nédellec, essas acrobacias podem fazer com que o tradutor seja visto como um falsário, impostor, camaleão, raposa, bode expiatório. (NÉDELLEC, 2015, p. 11). É nessa corda bamba que se sente o tradutor, principalmente, diria, o tradutor de *Finnegans Wake*.

Chamo a atenção, por fim, para dois aspectos objetivos da minha tradução no livro *Finnegans Wake (por um fio)*: em razão do recorte que fiz no texto joyciano, precisei alterar algumas vezes a pontuação do texto de partida, acrescentado um ponto final ou uma vírgula a uma frase que não terminava exatamente naquele momento. Poderia ter recorrido a reticências, mas acredito que elas causariam um estranhamento que não existe *em Finnegans Wake*.

Em português, costuma-se optar pelo pronome de tratamento da terceira pessoa do singular, “você”, ou pelo pronome pessoal na segunda pessoa do singular, “tu”, como forma para traduzir o inglês *you*. Mas, para respeitar a sonoridade imposta pelas frases do texto de partida, misturei-os propositalmente, e, ao lado do pronome de tratamento você, que leva o verbo para a terceira pessoa do singular, também me vali, em muitos casos, da segunda pessoa do singular.

Concluo com Paulo Rónai para quem “O ensino da tradução só pode partir de exemplos concretos e deve ter em vista, sobretudo, flexibilizar a mente do tradutor e mantê-la em estado de alerta para que saiba lembrar precedentes ou, se for o caso, inventar novas soluções. Essa problemática se complica ainda mais quando o texto a traduzir é de caráter literário. Aí o tradutor deve utilizar os seus conhecimentos de técnico para conseguir efeitos de arte e provocar emoções estéticas” (RÓNAI, 2012, p. 23).

## REFERÊNCIAS

- AMARANTE, Dirce. *Para ler Finnegans Wake de James Joyce*. São Paulo: Iluminuras: 2009.
- ASLANOV, Cyril. *A tradução como manipulação*. Tradução de Casa Guilherme de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única: obras escolhidas*. Volume II. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.
- CAGE, John. *Empty Words*. Londres: Marion Boyars, 1980.
- CARROLL, Lewis. *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*. London: Macmillian Children’s Books, 2016.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. Tradução de Frederico Bonaldo. São Paulo: Editorial G. Gili, 2013.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- HATHERLY, Ana. *Um calculador de improbabilidades*. Coimbra: Quimera, 2001.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake (por um fio)*. Organização e Tradução: Dirce Waltrick do Amarante. São Paulo. Iluminuras: 2018.
- \_\_\_\_\_. *Finnegans Wake/Finnicius Revém*. Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: Ateliê Editorial, 1999. v. 1. Cap.1.
- \_\_\_\_\_. *Finnegans Wake/Finnicius Revém*. Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: Ateliê Editorial, 2000. v. 2. Cap. 2-4.
- \_\_\_\_\_. *Finnegans Wake/Finnicius Revém*. Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: Ateliê Editorial, 2001. v. 3. Cap. 5-8.
- \_\_\_\_\_. *Finnegans Wake/Finnicius Revém*. Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: Ateliê Editorial, 2002. v. 4. Cap. 9-12.

\_\_\_\_\_. *Finnegans Wake/Finnicius Revém*. Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: Ateliê Editorial, 2003.v. 5. *Cap. 13-17*.

MANGUEL, Alberto. *Uma história natural da curiosidade*. Tradução de Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

NÉDELLEC, Dominique. *Tradutores, funâmbulos e outros nefelibatas*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie, 2015.

PLATH, Sylvia. *A redoma de vidro*. Tradução de Chico Mattoso. São Paulo: Biblioteca Azul, 2019.

RONÁI, Paulo. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.