

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS
E LITERÁRIOS EM INGLÊS**

Uma odisséia tradutória do *Ulysses*

Análise de traduções da obra de James Joyce

Maria Teresa Quirino

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos e Literários em Língua Inglesa, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. John Milton

**São Paulo
2007**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS
E LITERÁRIOS EM INGLÊS

Uma odisséia tradutória do *Ulysses*
Análise de traduções da obra de James Joyce

Maria Teresa Quirino

São Paulo
2007

Banca examinadora

Data da defesa

Buíochas Le Joyce*
Breandán Ó Beacháin
(Brendan Behan)

Anseo i *Rue Saint André*
des Arts
I dtábhairne Arabach, ólta,
Mínim do Fhrancach
fiosrach thú
Do *ex-G.I.'s* is do Rúiseach
ólta.
Molaim gach comhartha
dár chuiris ar pháir
Is mise sa Fhrainc ag ól
Pernod dá bharr,
Maidir le *conteur*, is bródúil
sinn asat
Is buíoch den *Calvados*
ólaimid tríot.

Dá mba mise tusa
Is tusa mé féin
Ag teacht ó *Les Halles*
Is ag iompar an méid seo
cognac
Ag seinn ar lánbholg
Scríobhfása véarsa nó dhó
do mo mholadh!

Gratitude to James Joyce*
Translated by Ulick
O' Connor

Here in the rue St André
des Arts,
Plastered in an Arab
Tavern,
I explain you to an eager
Frenchman,
Ex-GI's and a drunken
Russian,
Of all you wrote I explain
each part,
Drinking *Pernod* in France
because of your art.
As a writer we're proud of
you –
And thanks for the
Calvados we gain through
you.

If I were you
And you were me,
Coming from *Les Halles*
Roaring, with a load of
cognac,
Belly full, on the tippie,
A verse or two in my
honour you'd scribble.

Gratidão a Joyce
Tradução de Maria
Teresa Quirino e revisão de
Stephen Little

Aqui na rua *Saint André*
des Arts,
Numa taverna árabe,
bêbado,
Explico você a um francês
curioso,
A um ex-soldado
americano, a um russo
bêbado.
Recomendo cada marca sua
no papel
Bebendo *Pernod* na França
por isso,
Temos orgulho de você
como *conteur*,
Obrigado pela *Calvados*
que bebemos graças a você.

Se eu fosse você
E se você fosse eu,
Vindo de *Les Halles*
Carregando muito deste
cognac,
Apalpando a barriga cheia,
Um verso ou dois em
elogio a mim escreveria!

* In KIBERD, Declan & FITZMAURICE, Gabriel (edit.). *An Crann Faoi Bhláth. The Flowering Tree*. Contemporary Irish Poetry with Verse Translations. Dublin: Wolfhound Press, 1995, pp. 106-107. O volume apresenta a tradução dos poemas para o inglês. Brendan Behan (1923-1964), poeta e dramaturgo dublinense, escreveu poemas e uma peça em irlandês.

Agradecimentos

Esta tese não teria sido concluída sem a colaboração das pessoas que me acompanharam ao longo dos últimos três anos e meio. Gostaria de agradecer a todas elas pelas críticas e sugestões e, principalmente, pelo constante incentivo e apoio.

Ao Professor John Milton, por sua amizade, paciente acompanhamento e confiança na minha capacidade de produzir um trabalho como este.

Aos Professores Luiz Antônio Lindo (DLCV-USP) e Irene Hirsch (UFOP-MG), pelo estímulo e orientação durante o processo do Exame de Qualificação.

Aos Professores Marcos César de Paula Soares (DLM-USP), Cristina Casadei Pietraróia (DLM-USP), Francis Henrik Aubert (DL-USP), Zilda Maria Zapparoli (DL-USP) e Lenita Maria Rimoli Esteves (DLM-USP) pelas valiosas orientações durante os cursos de pós-graduação na USP.

Ao CEETEPS (Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza) e à ETE Fernando Prestes de Sorocaba, pela concessão de licença parcial remunerada durante os últimos dois anos para a realização desta pesquisa. Agradeço especialmente a atenção de Sonia Gonelli e Clinéia para com a documentação do processo de licença.

Aos Professores Fritz Senn, da James Joyce Foundation em Zurique, John Kern, da Dublin City University, e Anne Fogarty, da University College Dublin, pelo apoio e

acolhida em Dublin durante os eventos da 2nd DCU Postgraduate Conference in Translation Studies e da James Joyce Summer School em 2005.

Ao Marcelo Tápia, pelos cursos de tradução poética, por sua orientação e fornecimento de material bibliográfico quanto à obra de Haroldo de Campos.

Aos colegas pós-graduandos da USP – especialmente Afonso Teixeira, Alípio Franca Neto, Eliane Eusébio, Glauco Roberti, Nilce Pereira e Marilise Bertin pelo companheirismo e apoio em várias fases deste trabalho. À querida gente de Sorocaba, Renata, Kátia Hanna e Paulo Edson, por tornarem nossas idas a São Paulo uma divertida odisséia por várias “tribos”.

Aos meus filhos: André, por sua ajuda financeira em minhas viagens à Irlanda e à Inglaterra; Fernando, pela organização das viagens e pelo apoio constante; e Ricardo, por sua ajuda nos problemas de digitação deste trabalho.

Last but not the least, agradeço ao querido amigo Stephen Little por suas aulas de irlandês e conversas sobre a cultura dublinense, de valor inestimável para a composição deste trabalho. Também a seus pais, Pauline e Errol Little, pela acolhida mais que familiar durante minha primeira estadia em Dublin. *Go raibh maith agat.*

Dedico este estudo aos meus pais, Antenor e Therezinha, *in memoriam*.

RESUMO

Partindo do conceito proposto por André Lefevere de literatura traduzida enquanto textos refratados, este estudo mostrará alguns aspectos da publicação e recepção das primeiras traduções em português, francês e espanhol da obra *Ulysses* (1922), de James Joyce na França, Argentina, Portugal e Brasil. Também destacará algumas soluções encontradas pelos tradutores em suas interpretações da obra, realizando um estudo comparativo pelo método de Antoine Berman de identificar as tendências deformadoras que operam em cada tradução. Desse modo, pretende-se compreender e descrever o estilo de cada tradutor e como foram expressos os conceitos temáticos do romance. De acordo com Berman, esse tipo de reflexão é sempre eficiente ao realizar-se uma crítica das traduções pelo uso de um duplo critério: a poética e a ética de uma tradução. O primeiro refere-se ao trabalho do tradutor no texto da sua tradução e à sua textualidade em relação ao original. O último refere-se ao tipo de diálogo e o respeito que os tradutores mantêm para com o texto original. Para o confronto das passagens do *Ulysses*, este estudo também levará em consideração as idéias de Fritz Senn, Haroldo de Campos e Maria Tymoczko sobre tradução e a obra de Joyce.

Palavras-chave:

tradução – literatura comparada – literatura inglesa – leitura – crítica de tradução

ABSTRACT

By following André Lefevere's concepts of translated literature as refracted texts, this study presents certain aspects of the reception of the first translations into Portuguese, French and Spanish of James Joyce's *Ulysses* (1922) in France, Argentina, Portugal and Brazil. It also discusses various solutions of the translators when interpreting Joyce's text, using Antoine Berman's concept of identifying the deforming tendencies that operate in every translation. The examination of these translations describes each translator's style and how the thematic concepts of the novel are expressed. According to Berman, this kind of analysis is always effective when making a critique of translations because it makes use of double criteria: the poetics and the ethics of a translation. The former refers to the translator's work on his or her own translated text, and its textual proximity to the original. The latter refers to the kind of dialogue the translator maintains with the original and his respect towards it. In order to compare the elements of selected passages in *Ulysses* this study will also take into consideration the contemporary ideas on translations of Joyce's work made by Fritz Senn, Haroldo de Campos, and Maria Tymoczko.

Key words:

translation – comparative literature – literature in English - reading - critics

Sumário

Epígrafe

Agradecimentos

Resumo

Abstract

Introdução

CAPÍTULO 1– ESTUDOS DE TRADUÇÃO DA OBRA JOYCIANA

As muitas reescrituras do *Ulysses*

A obra “original” em inglês

A tradução “metonímica” e a tradução “radical”

CAPÍTULO 2 – A “ANALÍTICA” DE ANTOINE BERMAN E A “TRANSCRIÇÃO” DE HAROLDO DE CAMPOS: CAMINHOS PARA JOYCE

O caminho ético de Berman

O caminho transcriador de Campos

O caminho “intratransferencial” de James Joyce

CAPÍTULO 3 – AS PRIMEIRAS TRADUÇÕES INTERLINGUAIS DO *ULYSSES* EM FRANCÊS, ESPANHOL E PORTUGUÊS E O NOVO *ULISSES* BRASILEIRO

A tradução francesa

A tradução argentina

As traduções brasileiras: Antônio Houaiss e Bernardina da S. Pinheiro

A tradução portuguesa

As tendências deformadoras nas versões do *Ulysses* em francês, espanhol e português

Conclusão

Referências bibliográficas

INDICE

Epígrafe	4
Agradecimentos	5
Resumo	7
Abstract	8
Sumário	9
Introdução	11
CAPÍTULO 1 – ESTUDOS DE TRADUÇÃO DA OBRA JOYCIANA	
As muitas reescrituras do <i>Ulysses</i>	17
A obra “original” em inglês	28
A tradução “metonímica” e a tradução “radical”	44
CAPÍTULO 2 – A “ANALÍTICA” DE ANTOINE BERMAN E A “TRANSCRIÇÃO” DE HAROLDO DE CAMPOS: CAMINHOS PARA JOYCE	
O caminho ético de Berman	54
O caminho transcriador de Campos	72
O caminho “intratransferencial” de James Joyce	79
CAPÍTULO 3 – AS PRIMEIRAS TRADUÇÕES INTERLINGUAIS DO <i>ULYSSES</i> EM FRANCÊS, ESPANHOL E PORTUGUÊS E O NOVO <i>ULISSES</i> BRASILEIRO	
A tradução francesa	86
A tradução argentina	91
A tradução brasileira de Antônio Houaiss	100
A tradução brasileira de Bernardina da Silveira Pinheiro	109
A tradução portuguesa	118
As tendências deformadoras nas versões do <i>Ulysses</i> em francês, espanhol e português	121
Conclusão	152
Referências bibliográficas	159

Introdução

“We could almost define Joyce by one of his most kinetic effects: he actually brings people together and turns more of them into friends than divergent views would make it seem likely.”
Fritz Senn¹

Pesquisas recentes, realizadas na Inglaterra e no Brasil e divulgadas em reportagem no jornal Folha de São Paulo², apontam que o *Ulysses* de James Joyce (e também o *Ulisses* na versão brasileira) continua sendo um dos romances clássicos que são menos lidos, tanto por escritores ou por leitores comuns, britânicos e brasileiros. Parece que Joyce ainda é referência constante no imaginário do público leitor menos pela leitura de seu mais famoso livro do que pelas explicações sobre a obra dada pelos “joyceanos” por ocasião dos festivais regados a muita cerveja *Guinness* e a uísque *Jameson*, nas comemorações rememorativas do *Bloomsday* realizadas nos “pubs” em várias partes do mundo.

Na Irlanda, a “cidade-personagem” vira palco para representações teatrais e leituras dramatizadas de trechos da obra, tanto ao ar livre, como nos espaços mencionados por Joyce em sua ulisséia dublinense.

No Brasil, a data “histórica” de 16 de junho de 1904 é comemorada não só por literatos acadêmicos como também por insuspeitos amantes do labirinto prosaico joiciano - em profissões nada prosaicas - igualmente fascinados pelo bardo irlandês. É o que se observa, por exemplo, na cidade de São Paulo, quando tradicionalmente os episódios da obra são lidos em várias línguas em eventos lítero-musicais irlandeses, representativos da heterogeneidade cultural abrigada pela *Paulicéia Desvairada*.

Divulgadas pela mídia como evento comercial e atrativo turístico³, não será de se estranhar se em breve as festas juninas paulistanas sejam mais lembradas pelas comemorações do *Bloomsday* - assim mesmo, em inglês -, em vez das tradicionais festas

¹ SENN, Fritz. *Joyce's Dislocations. Essays on Reading as Translation*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1984, p. xi.

² CONFESSO que não li. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2 abr. 2007. Ilustrada, p. E1.

³ FUKS, Julián. “Leitores trocam páginas por bares e ruas para celebrar o Bloomsday”, in *Caderno Ilustrada*, Folha de São Paulo, 16/06/05.

caipiras brasileiras. Não é de se estranhar também a comemoração de um romance pouco lido, mesmo que já se possa contar com um *Ulisses* brasileiro para as andanças de Leopold Bloom nas *Junijornadas do Senhor Dom Flor*⁴ em duas traduções, a mais recente tendo sido lançada no evento em 2005.

De fato, considerado o romance mais importante e inovador da literatura ocidental publicado no século XX e um dos livros mais traduzidos em vários países do mundo - mesmo para línguas orientais e ideográficas como o chinês -, o *Ulysses* pertence à categoria dos clássicos mais famosos menos lidos, desde a sua publicação em 1922⁵.

Nas pesquisas realizadas pelo jornal inglês “The Guardian” e pela Folha de São Paulo, leitores e escritores apontaram a falta de tempo e o hábito comum de se comprarem livros apenas para enfeitar estantes como os motivos principais para sua não-leitura, uma vez que *Ulysses* comparece ao lado de *bestsellers* famosos que também não são lidos. No entanto, descontadas as compras para dar “credibilidade intelectual para as prateleiras” e a “notória difícil digestão do ‘Ulisses’”, haveria outras razões para a dificuldade de leitura? E mesmo quanto ao que se refere à tradução, por que o *Ulisses* ainda é apontado como um dos livros mais conhecidos e menos lidos do autor irlandês entre nós?

A questão da literatura traduzida vem sendo discutida pelos teóricos e pesquisadores dos estudos de tradução como de grande relevância para o entendimento tanto do processo tradutório como o do seu produto, o texto traduzido, além dos aspectos culturais, econômicos e políticos envolvidos no contexto da tradução.

Para Maria Tymoczko, a tradução “se posiciona como um dos meios mais significativos pelos quais uma cultura representa uma outra”⁶. As traduções formam imagens das culturas e dos povos, assim como de autores e textos em particular, imagens que vão funcionar como realidade. As pesquisas sobre tradução são importantes, pois informações valiosas sobre a cultura fonte e a cultura receptora são reveladas ao compararem-se os textos traduzidos com o texto fonte.

⁴ Título da edição comemorativa do *Bloomsday 2002*, evento anual realizado em junho no bar Finnegans, em São Paulo, organizada por Marcelo Tápia e Munira Mutran.

⁵ Cf. SEIXAS, Heloisa (org.), *As obras-primas que poucos leram*. Vol. 1. Romance e Conto. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

⁶ “... stands as one of the most significant means by which one culture represents another”. In: TYMOCZKO, Maria. *Translation in a Postcolonial Context*. Manchester, UK: St. Jerome Publishing, 1999, p. 17.

O filósofo espanhol José Ortega y Gasset define a tradução como sendo um gênero literário diferente, um caminho para a obra literária⁷. Com outra metáfora espacial, José Paulo Paes define topograficamente a crítica de tradução: “um vasto território ainda pouco explorado”⁸. Essas duas definições podem servir de ponto de partida para um dos objetivos deste trabalho: analisar traduções da obra *Ulysses* do escritor irlandês James Joyce (1882-1941) como meio para interpretação da obra literária.

Segundo André Lefevere, usar as traduções como representações é aliar-se ao estudo descritivo da tradução⁹. Na descrição das várias representações da cultura, os estudiosos de *Translation Studies* – como são chamados os pesquisadores da área dos estudos da tradução – não favorecem nenhum tipo de tradução, na medida em que se interessam mais pelo texto traduzido ou pela maneira como uma dada sociedade lê um texto. Essa tendência contemporânea dos estudos de tradução, porém, devido à sua própria visada teórica, abstém-se do aspecto crítico em termos de traduzibilidade na análise das traduções, pois não considera o texto fonte como “original”, e sim como mais uma “refração” que, ao lado de textos traduzidos, análises críticas e todo tipo de adaptações, faz parte de um polissistema literário¹⁰.

No entanto, um estudo das traduções da obra de Joyce - em que a linguagem faz do romance um “poema gigantesco”¹¹ - não pode dispensar a análise de traduções que contraste a poética do texto-fonte com a sua correspondente nos textos de chegada, numa abordagem mais lingüística e semiótica da tradução e pertencente mais à área da traduzibilidade de tendência clássica do Romantismo alemão. Assim, estudos mais recentes que retomam a dicotomia teórica de traduções domesticadoras e estrangeirizantes influenciadas por Friedrich Schleiermacher (1768-1834) serão abordados neste trabalho,

⁷ “... la traducción no es la obra, sino un camino hacia la obra.” ORTEGA Y GASSET, José. “Miseria y esplendor de la traducción”, in *Obras Completas de José Ortega y Gasset*. Vol. V. Madrid: Revista de Occidente, 1964, 6ª. ed., p. 449.

⁸ PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990, p. 109.

⁹ Cf. LEFEVERE, André. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge, 1992.

¹⁰ Cf. o estudo comparativo de John Milton em *Tradução: Teoria e Prática*, 2ª. ed., São Paulo: Martins Fontes, 1998, mostrando as diferenças entre as abordagens contemporâneas em pesquisa de tradução, especialmente o capítulo “A tradução como força literária”. Ver também o ensaio de Mona Baker “Lingüística e Estudos Culturais: Paradigmas Complementares ou Antagônicos nos Estudos da Tradução?” traduzido em MARTINS, Márcia A. P. (org.). *Tradução e Multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999, p. 15-34.

¹¹ “...a kind of gigantic poem.” A expressão é de William York Tindall, um dos mais importantes comentadores do *Ulysses*. Apud LAWRENCE, Karen. *The Odyssey of Style in Ulysses*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981, p. 5.

tais como os de Lawrence Venuti, Antoine Berman, Walter Benjamin e José Ortega y Gasset. Com o viés mais descritivo, portanto, os estudos de André Lefevere e Maria Tymoczko fundamentaram o estudo da fortuna crítica da obra de Joyce para, ao mesmo tempo, contrapor o dilema da indeterminação em tradução, como o proposto por Willard van Orman Quine. Na abordagem mais prescritiva, os estudos dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e de José Paulo Paes foram destacados para as análises das traduções brasileiras.

Para o confronto das passagens do *Ulysses*, o método analítico de Antoine Berman - que evidencia as tendências deformadoras do texto da tradução em relação ao texto-fonte para assim proceder a uma crítica das traduções - será abordado com ênfase neste trabalho.

Também terá destaque nas análises comparativas, o estudo do crítico e filólogo suíço Fritz Senn¹², especialista em estudos joycianos e consultor da mais recente tradução¹³ para o alemão de partes do *Finnegans Wake*. Senn estabelece a comparação de traduções do *Ulysses* em várias línguas como novas possibilidades de leitura e interpretação das obras de Joyce. Ambos os projetos evidenciam uma ética interpretativa: a de Berman quanto à maior proximidade das traduções em relação ao texto literário original no que respeita à sua forma; a de Senn, em relação à maior proximidade ou não das traduções quanto à polissemia (*dislocutions*) do texto joyciano.

Desse modo, a metodologia empregada neste estudo, em que pese apresentar tendências teóricas em princípio conflitantes, é intencional e tem como objetivo confirmar a hipótese desenvolvida ao longo do trabalho: a pesquisa de tradução da obra joyciana deve abarcar um conhecimento teórico mais aprofundado e multidisciplinar da parte de seus tradutores.

Espera-se demonstrar também que os estudos de tradução para a obra de Joyce no Brasil, a exemplo do que já vem ocorrendo em âmbito acadêmico em várias partes do mundo, necessitam alcançar maior destaque nos estudos da literatura moderna. Desse modo, o estudo da tradução da obra joyciana, tanto em sua dimensão lingüística quanto na

¹² Pouco conhecido no Brasil, Fritz Senn assim é apresentado por Arthur Nestrovski (1992, p. 463): “Fritz Senn é o presidente da Fundação James Joyce de Zurique e o mais prolífico estudioso da obra de Joyce, com mais de 250 trabalhos publicados. Coordenador da edição suíça das obras de Schopenhauer, e tradutor de George Orwell, Fritz Senn é ainda o autor de duas coletâneas de ensaios sobre Joyce: *Joyce’s Dislocutions* (1984 [op. cit.]) e *Nichts gegen Joyce* (1986)”.

¹³ Realizada em 1989 juntamente com Klaus Reichert na Alemanha.

mais descritiva, histórica e cultural, poderia ampliar os estudos comparativos da influência de James Joyce na literatura brasileira pós-João Guimarães Rosa e Oswald de Andrade e confirmar o valor das propostas defendidas pelos irmãos Campos como tradição brasileira dos estudos de tradução.

Como justificativa mais subjetiva para a realização desta pesquisa, coloca-se o desejo de conhecer e compreender a obra de Joyce via estudos de tradução, e de contribuir, através de seus resultados, para ampliar a discussão sobre a importância da tradução na obra do escritor irlandês. De modo algum este estudo pretende ser exaustivo ou definitivo; propõe antes ser um procedimento inicial de abordagem para o enciclopedismo de *Ulysses* e, na hipótese aqui defendida, exemplar para abarcar toda teoria e prática de tradução literária, partindo da premissa expressa na opinião de Arthur Nestrovski:

A obra de Joyce é, de fato, um dos focos centrais de toda discussão sobre a literatura no século XX e representa, hoje, um desafio para toda teoria da literatura pós-moderna e toda teoria pós-moderna da literatura. Muito do pós-modernismo é mesmo, em grande medida, uma tentativa de dar conta da leitura de Joyce, seja através da ficção (Beckett, Pynchon, Perec, D'Arrigo), do comentário (Derrida, Kristeva, Eco), ou da tradução (Sollers, Pavese, Augusto e Haroldo de Campos). Joyce nos contém: Joyce está por tudo e nos obriga, de uma forma ou de outra, mas diariamente, a lê-lo¹⁴.

Assim, para iniciar a discussão dos aspectos da leitura do *Ulysses* pela tradução neste trabalho, surgiram algumas questões. Até que ponto as traduções podem facilitar a leitura e interpretação do *Ulysses*? Quais as soluções encontradas por seus primeiros tradutores em línguas neolatinas? Existiria uma abordagem mais adequada para a tradução do *Ulysses*? Que contribuições a análise dessa obra e de suas traduções pode oferecer aos estudos de tradução? Esses questionamentos nortearam a metodologia para desenvolver este trabalho¹⁵.

Assim, no primeiro capítulo, faz-se um exame de problemas teóricos de tradução para levantar as possibilidades de leitura da obra de James Joyce a partir das traduções. Será abordada a questão das muitas traduções/refrações do *Ulysses* como meio de

¹⁴ NESTROVSKI, Arthur (org.) *Riverrun: Ensaio sobre James Joyce*. Trad. Jorge Wanderley et al. Rio de Janeiro: Imago ed., 1992, p. 12.

¹⁵ No processo de escrita deste trabalho, segui o conselho de Joyce de não planejar tudo de antemão, pois “In the writing the good things will come”. In ELLMANN, Richard, *James Joyce*. New York: Oxford University Press, 1959, p. 370.

compreensão da obra bem como as discussões teóricas sobre a sua originalidade e traduzibilidade, opondo os pontos de vista de Maria Tymoczko e Willard V. O. Quine.

No segundo capítulo, serão apresentadas as idéias sobre tradução propostas pelo tradutor e teórico francês Antoine Berman, bem como serão feitas considerações sobre a proposta de tradução “transcriativa” dos irmãos Campos no Brasil. Destacam-se a seguir, os procedimentos de Joyce como tradutor.

Aspectos do histórico das primeiras traduções da obra para o francês, o espanhol e o português e bem como os de sua recepção serão abordados no terceiro e último capítulo. A primeira a ser apresentada é a francesa, publicada em 1929 e traduzida por Auguste Morel juntamente com Valery Larbaud, Stuart Gilbert e James Joyce. Em seguida, a tradução argentina realizada por J. Salas Subirat em 1945. A publicação de uma nova tradução brasileira do *Ulisses* em 2005 por Bernardina da Silveira Pinheiro foi uma oportunidade para também inseri-la neste estudo ao lado da pioneira tradução de Antônio Houaiss, publicada em 1966. Também serão feitas algumas considerações quanto à publicação da primeira tradução da obra em Portugal, realizada por João Palma-Ferreira em 1989. Nessa primeira análise comparativa, a pesquisa apresentará alguns aspectos sobre a recepção crítica dessas primeiras traduções do *Ulysses*, principalmente no Brasil e na Argentina. A parte final do capítulo é dedicada à análise comparativa de alguns trechos da obra e de suas traduções a partir da “analítica de tradução” de Antoine Berman para comentar suas tendências deformadoras, em busca das respostas aos questionamentos colocados neste trabalho.

Na conclusão, espera-se que o caminho leve à confirmação da hipótese de que, no caso da leitura do *Ulysses*, a tradução é indispensável para a sua interpretação, constituindo o seu estudo um gênero literário que pode trazer contribuições não só para a sua compreensão, como também oferecer subsídios para novas traduções.

CAPÍTULO 1 – ESTUDOS DE TRADUÇÃO DA OBRA JOYCIANA

As muitas reescrituras do *Ulysses*

“It is the epic of two races (Israel-Ireland) and at the same time the cycle of the human body as well as a little story of a day (life)... It is also a kind of encyclopedia.”
James Joyce¹⁶

Em setembro de 1920, Joyce enviou ao tradutor italiano Carlo Linati um primeiro esquema explicativo do *Ulysses*. Junto a esse esquema, uma carta justificava o seu envio “in view of the enormous bulk and the more than enormous complexity of my damned monster-novel...”¹⁷. Em sua definição de que é o *Ulysses*, Joyce apresenta um problema de conhecimento: para ler e entender a obra é necessário ao leitor conhecer o que é o gênero épico literário; precisa conhecer a história de duas raças, a israelense e a irlandesa; é preciso conhecer a biologia do corpo humano e as narrativas da vida cotidiana. Já a afirmação de que o *Ulysses* seria um tipo de enciclopédia pode suscitar no leitor a idéia de que, para entendê-lo, é preciso gostar de ler enciclopédias ou ter um conhecimento enciclopédico. A afirmação também pode levar ao questionamento sobre a sua leitura: até que ponto o *Ulysses* poderia ser lido como um romance original escrito por um gênio da literatura, e dispensar a visão da obra como uma compilação literária enciclopédica de todo o conhecimento organizado lingüisticamente por Joyce?

O relacionamento entre os estudos literários e os estudos de tradução literária na visão de André Lefevere pode ajudar a esclarecer tais questionamentos, na medida em que percebe o posicionamento relativo do conceito de obra literária original e do conhecimento obtido a partir da sua leitura.

¹⁶ Citado por Richard Ellmann, em seu livro interpretativo: *Ulysses on the Liffey*, London: Faber and Faber, 1972, p. 187. Ellmann é mais conhecido por ser o autor de uma monumental biografia de James Joyce (Cf. ELLMANN, Richard, *James Joyce*. New York: Oxford University Press, 1959), já traduzida no Brasil por Lya Luft, a partir da edição revisada e aumentada por Ellmann em 1982. Assim, o volume brasileiro conta com quase mil páginas (Cf. *James Joyce*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Globo, 1989).

¹⁷ Op. cit., p. 187: “considerando o volume enorme e a mais que enorme complexidade do meu amaldiçoado romance-monstro” (minha tradução).

Em seu artigo sobre teoria literária e literatura traduzida¹⁸, Lefevere menciona que até a época de publicação dos primeiros trabalhos dos formalistas russos - para quem a idéia de literatura como sistema era central -, os estudiosos de literatura consideravam a arte da linguagem como verdade incontestável que se revela como “condição dada” da existência humana¹⁹. O conhecimento se dá quando o leitor se entrega à obra de arte original: a sua interpretação se revela de maneira quase mística no contato do leitor para com as palavras originais do autor. Ler traduções, portanto, não poderia propiciar o mesmo enlevo ao leitor nativo da língua-fonte, uma vez que estas estariam sempre “traindo” ao intermediar o contato leitor-autor na linguagem literária.

Assim, segundo Lefevere, os estudiosos de literatura não tratavam muito bem a tradução porque esta, além do mais, não faria parte do conjunto de obras literárias de valor permanente. O leitor, por sua vez, estando ligado a seus conceitos de representação, vai sempre distorcer a mensagem do original. Se esse papel de leitor puder ser identificado ao do tradutor, vê-se que a teoria caminhava, na metade do século passado, à questão da traduzibilidade e dos impedimentos da tradução. Lefevere, porém, considera como essencialista essa abordagem em que a tradução funciona apenas como um dicionário para

¹⁸ LEFEVERE, André. “Literary theory and translated literature”, *Dispositio* vol. VII, no. 19-20 (1982).

¹⁹ Terry Eagleton também analisa esse aspecto na filosofia de Martin Heidegger da obra *O Ser e o Tempo* (1927), quando aplicado à teoria da literatura e da linguagem. O sujeito humano (no caso da discussão sobre a leitura e compreensão da obra de Joyce, o leitor seria o sujeito) teria apenas que se submeter ao texto (o objeto) literário e deixar-se envolver por ele, ouvindo-o, sem querer entender a realidade, uma vez que, para Heidegger, a linguagem tem uma existência própria, da qual todos os seres humanos participam na sua constituição histórica (histórica no sentido de passagem do Tempo, e não como significativa dos conflitos culturais e sociais). A literatura, enquanto linguagem artisticamente organizada, vai se revelar naturalmente diante da contemplação do leitor. O sujeito pode Ser uno com o objeto, numa relação quase mística. Eagleton interpreta essa visão de Heidegger como indicação de uma espantosa subserviência ante o mistério do Ser, fazendo do filósofo da Floresta Negra mais um expoente romântico da “sociedade orgânica” e passiva proposta pelo teórico literário F. R. Leavis, em que a literatura substitui um modo de ser que a sociedade moderna supostamente perdeu. A arte e a linguagem não devem ser consideradas como a expressão de um sujeito individual: o sujeito (o leitor) é apenas um local, ou o meio, pelo qual a verdade do mundo se manifesta, e é essa verdade que o leitor deve “ouvir” atentamente. No entanto, adverte Eagleton, o leitor vai somente ouvir de acordo com seus próprios esquemas conceituais de mundo. Assim, para Heidegger e sua “fenomenologia hermenêutica”, o conhecimento teórico surge sempre de um contexto de interesses sociais práticos (Cf. EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 85-91). Para os estudos de tradução, porém, a filosofia heideggeriana vai proporcionar um entendimento de como esquemas conceituais competidores, como os de Schleiermacher, complicam a tradução moderna de um texto antigo, quando é feita de maneira domesticadora. Segundo Venuti (2004:112), a recomendação do filósofo é a busca de uma estratégia “poetizing”, que promova uma “violência” na linguagem cotidiana com a introdução de arcaísmos, para promover interpretações etimológicas. Sua visão, portanto, vai dar sustentação tanto à analítica de Antoine Berman quanto à “transluciferação” defendida por Haroldo de Campos, duas das abordagens discutidas neste trabalho para a análise de traduções do *Ulysses*. Ambas as abordagens, em sua prática, mereceriam a mesma crítica feita por Eagleton quanto à aplicação da filosofia heideggeriana à teoria da literatura e linguagem.

um texto em particular, e que se preocupa apenas com a dimensão semântica do texto original.

Com os avanços da lingüística moderna, os estudiosos da tradução passaram a considerar mais os aspectos lingüísticos de textos não literários, ou, se chegavam a comparar obra e texto traduzido, limitavam-se a identificar, numa análise comparativa, o quanto uma expressão do texto original perdia sua “beleza” ao ser traduzida²⁰. Além disso, fatores extra-linguísticos não eram levados em consideração, e o tradutor, quanto mais invisível, melhor para a qualidade da tradução, ou seja, sua “traição” seria apenas um mal necessário.

Com o florescimento do estruturalismo literário a partir da década de 1960, um integrante do formalismo russo, o lingüista Roman Jakobson, estabelece uma ligação entre o formalismo e o estruturalismo de Saussure, ao tentar aplicar à literatura os métodos e as interpretações do fundador da lingüística estrutural, formulando a noção de que a linguagem poética consistia, acima de tudo, de uma certa relação autoconsciente da linguagem para consigo mesma. No “poético”, o signo se desloca de seu objeto: a relação habitual entre signo e referente se modifica, o que permite ao signo alguma independência como objeto de valor em si. Jakobson ressalta a distinção, implícita em Saussure, entre o metafórico e o metonímico²¹ em obras literárias. Isso equivale a dizer que, num poema ou numa prosa mais criativa, as palavras podem não estar reunidas pelos pensamentos que transmitem, como na fala comum. Podem ecoar, em vez disso, padrões de semelhança, oposição ou paralelismo criados pelo seu som, ritmo, conotações e significado.

A prosa realista de Joyce em *Ulysses*, na premissa abordada neste trabalho, ofereceria, desse modo, mais este tipo de dificuldade ao leitor, uma vez que tende a ser metonímica, na maioria dos seus episódios, ligando os signos pelas suas associações entre

²⁰LEFEVERE, op. cit., p. 3-4.

²¹Eagleton (op. cit., p. 135-134) explica essa distinção: “Na metáfora, um signo é *trocado* por outro porque é, de alguma forma, semelhante a ele: ‘paixão’ transforma-se em ‘chama’. Na metonímia, um signo é *associado* a outro: ‘asa’ é associado a ‘avião’ porque é parte dele, ‘céu’ com ‘avião’ devido à contigüidade física. Podemos formar metáforas porque possuímos uma série de signos que são ‘equivalentes’: ‘paixão’, ‘chama’, ‘amor’ e assim por diante. Quando falamos ou escrevemos, escolhemos signos de uma possível seqüência de equivalência e em seguida os combinamos para formar uma frase. Na poesia, porém, nossa atenção se volta para as ‘equivalências’ no processo de *combinação* das palavras, bem como na sua seleção: justapomos palavras que são semântica, rítmica ou foneticamente equivalentes, ou o são de alguma maneira. É por isso que Jakobson pôde dizer, numa definição famosa, que ‘a função poética projeta o princípio da equivalência do eixo de seleção para o eixo de combinação’”.

si²²; em outras partes, assim como na poesia romântica e simbolista, a prosa joyciana é altamente metafórica²³.

Os estudos descritivos da tradução de textos literários alcançariam, assim, um patamar de destaque entre os estudos comparativos de literatura. Além de melhor evidenciar a complexidade da própria linguagem literária, a tradução também revelaria as diferenças culturais no seu processo tradicional de determinar o sentido lingüístico.

No caso aqui particularizado, as traduções da obra *Ulysses* de James Joyce elevariam as questões a um problema-limite, dado o aspecto enciclopédico do romance na interpretação que lhe confere o próprio autor.

André Lefevere propõe a área de tradução como um novo campo de estudos teóricos, uma “metaciência”. Em vez de tomar teorias literárias e lingüísticas preexistentes e aplicá-las à tradução, reverte a ordem desse pensamento tradicional, sugerindo que os textos traduzidos sejam objeto da análise para depois esse conhecimento ser aplicado na literatura e na teoria lingüística. Da mesma maneira, os estudos da tradução da obra de Joyce poderiam compor uma “joyciência” de interpretação e prática tradutória, pois, como Lefevere explica, não são apenas os fatores lingüísticos que estão ligados à competência do tradutor e ao seu produto, a tradução. O tradutor literário, além de ter conhecimentos de literatura, deve conhecer como os fatores extralingüísticos influenciam no processo tradutivo e como funciona a literatura ou a cultura da língua da tradução. Nesse aspecto, Lefevere trata não só o texto traduzido, mas também a crítica, a edição e a historiografia como formas de “refração” ou “reescritura” do texto original.

Uma das mais importantes tarefas das refrações seria a de recuperar os textos originais em uma determinada ideologia ou em uma poética, ou em ambas²⁴. Assim, a *Odisséia*, para citar o exemplo do épico fundador da literatura ocidental, não foi lida em seu “original” em grego por seus leitores em outras culturas ocidentais. Estes provavelmente tomaram contato com a obra homérica a partir de textos traduzidos ou por meio da crítica literária.

²² O estudo de Maria Tymoczko, “The Metonymics of Translation”, citado mais adiante neste trabalho, vai corroborar esta afirmação.

²³ A obra de Joseph Campbell, *Mythic Worlds, Modern Words: on the Art of James Joyce* (2004), também a ser explorada neste trabalho, enfatiza o aspecto metafórico da obra de Joyce. Em *Ulysses*, esse aspecto está relacionado às divagações e monólogos interiores do personagem Stephen Dedalus, especialmente os do terceiro episódio, “Proteus”.

²⁴ LEFEVERE, op. cit., 1982, p. 16.

Neste trabalho questiona-se, pois, o mesmo em relação ao *Ulysses*. Quantos já o leram no inglês de Joyce? Daí a importância de se analisar não somente as traduções do romance, mas também as refrações correspondentes à sua historiografia e aos aspectos da recepção da obra traduzida na língua e cultura dessas traduções.

Em outro texto²⁵, Lefevere afirma que mesmo os estudos acadêmicos específicos dos clássicos não dispensam o uso de traduções, glosas, paráfrases e edições bilíngües. Citando Ezra Pound e Walter Benjamin, Lefevere lembra que as traduções doam vida. Também questiona a condição de “texto literário original” quando se compara o texto fonte e a obra traduzida. Para Lefevere, o problema de se definir o que é um texto original se complica “quando originais refratam outros originais”²⁶. Cita, para isso, o caso do *Ulysses*, reverenciado muitas vezes como sendo o “pináculo” da originalidade. É, no entanto, segundo o teórico, mais um caso de intertextualidade, imitação, ou, em seus próprios termos, um caso de “refração”. De fato Joyce parece tê-lo concebido como emulação da *Odisséia* de Homero. Na biografia do escritor, Richard Ellman cita uma conversa de Joyce no segundo encontro que o autor teve em 1918 com Frank Budgen, seu amigo de Zurique. Budgen mais tarde relataria²⁷ que Joyce lhe disse estar escrevendo um livro baseado na *Odisséia*, mas que se tratava do relato das dezoito horas na vida de um homem contemporâneo. Seu modelo para tal homem não era Cristo, nem Fausto ou Hamlet, mas Ulisses, a quem Joyce achava, além de completo, um homem bom²⁸. Uma outra “refração”

²⁵ LEFEVERE, André, “Introduction: Comparative Literature and Translation”, in *Comparative Literature*, WINTER 1995, Vol. 47, No. 1, p. 1-10.

²⁶ *Ibidem*, p. 17.

²⁷ BUDGEN, Frank. *James Joyce and the Making of “Ulysses”*. London: Grayson & Grayson, 1934.

²⁸ O relato dessa conversa é feito por Richard Ellmann na biografia *James Joyce* (1959:448-450). É interessante notar como Joyce defende sua escolha pelo Ulisses homérico, percebendo os fatos divertidos ou contraditórios na estória do herói: ““Your complete man in literature is, I suppose, Ulysses?” “Yes”, said Joyce. “No-age Faust isn’t a man. But you mentioned Hamlet. Hamlet is a human being, but he is a son only. Ulysses is son to Laertes, but he is father to Telemachus, husband to Penelope, lover of Calypso, companion in arms of the Greek warriors around Troy, and King of Ithaca. He was subjected to many trials, but with wisdom and courage came through them all. Don’t forget that he was a war dodger who tried to evade military service by simulating madness. He might never have taken up arms and gone to Troy, but the Greek recruiting sergeant was too clever for him and while he was ploughing the sands, placed young Telemachus in front of his plough. But once at the war the conscientious objector became a jusqu’au-boutist. When the others wanted to abandon the siege he insisted on staying till Troy should fall... Another thing, the history of Ulysses did not come to an end when the Trojan war was over. It began just when the other Greek heroes went back to live the rest of their lives in peace. An then – ’ Joyce laughed – ‘he was the first gentleman in Europe. When he advanced, naked, to meet the young princess he hid from her maidenly eyes the parts that mattered of his brine-soaked, barnacle-encrusted body. He was an inventor too. The tank is his creation. Wooden horse or iron box – it doesn’t matter. They are both shells containing armed warriors’.”

moderna da *Odisséia* foi escrita por um grego contemporâneo de Joyce. Trata-se da *Odisséia* de Níkos Kazantzákis (1883-1957)²⁹. Do “original” de Kazantzákis já existe uma tradução francesa e outra americana³⁰.

Assim, é de se esperar que os primeiros contatos do leitor comum para com a obra de Joyce ocorram por meio da tradução. Mesmo o público de língua inglesa do *Ulysses*, que pode lê-lo no original, conta com uma variada “reescritura” da obra por meio de refrações: são comentários críticos³¹, edições com paratextos e traduções intersemióticas³².

Muitas dessas refrações equivaleriam a condensações “intralinguais”, uma vez que apresentam muitas das características da literatura traduzida de maneira “interlingual”, isto é, equivaleriam às mesmas condensações encontradas no mercado brasileiro de obras traduzidas para o português, do modo como é mostrado no estudo de John Milton em seu artigo “A Tradução de Romances ‘Clássicos’ do Inglês para o Português no Brasil”³³. Assim, obras recentes como *The New Bloomsday Book*³⁴ concentram-se na narrativa página a página, linha a linha do *Ulysses* e recontam o seu enredo numa linguagem tão acessível em inglês, que poderiam ser consideradas como uma versão condensada intralingual.

Desde a publicação da obra em 1922 e da sua primeira tradução para o francês em 1929, esse tipo de condensação/refração vem sendo realizado por outros comentadores.

²⁹ Kazantzákis publicou em 1937 os mais de 33 mil versos do seu poema, dividido em 24 livros. Retoma a narrativa dos feitos de Ulisses do ponto em que a deixara Homero. Após a matança dos usurpadores e do reencontro com Penélope, em vez de focalizar a volta feliz de Ulisses a Ítaca, Kazantzákis mostra o desencanto do herói para com sua esposa envelhecida e o espírito conciliador do filho. Descontente, Ulisses constrói um barco e vai novamente em busca de aventuras, raptando de Menelau a mesma Helena. Vai para o Egito e tenta fundar a sua cidade de Deus, uma espécie de utopia comunista, sem propriedade privada, e onde impera o amor livre. Mas um abalo sísmico põe fim ao seu intento. Ao final, o herói viaja à África tornando-se um místico de características budistas, e morre quando navegava em direção ao Pólo Sul, em busca do Nada que o libertaria.

³⁰ José Paulo Paes comenta as estratégias tradutórias de Kimon Friar para verter a obra de Kazantzákis para o inglês na década de 1950. Cf. “Uma odisséia tradutória”, in PAES, op. cit., p. 79-90.

³¹ Arthur Nestrovski cita um guia de pesquisa para a obra de Joyce que, publicado há mais de dez anos, já contava com cerca de dois mil títulos. Cf. NESTROVSKI, op. cit., p. 11.

³² Em “Aspectos Lingüísticos da Tradução”, p. 64-65, Roman Jakobson distingue três maneiras de interpretar um signo verbal. Essa interpretação pode gerar sua tradução em outros signos da mesma língua (a tradução intralingual ou *reformulação*), em signos em outra língua (a tradução interlingual ou *tradução propriamente dita*) ou em signos em outro sistema de símbolos não-verbais (a tradução intersemiótica ou *transmutação*).

³³ MILTON, John. In :*Trabalhos em Linguística Aplicada*, Campinas, (24): 19-33, Jul./Dez. 1994.

³⁴ BLAMIRE, Harry. *The New Bloomsday Book: a guide through “Ulysses”*. 3rd ed. London and New York: Routledge, 1996.

Entre os mais abonados pela crítica estão os trabalhos pioneiros de Stuart Gilbert³⁵ e Frank Budgen³⁶, por seu relacionamento pessoal com Joyce, em Paris e Zurique respectivamente. Gilbert, além disso, trabalhara na revisão da primeira tradução do *Ulysses* para o francês em 1929.

Richard Ellmann, depois de sua obra monumental de 1959 na biografia de Joyce, publicaria também seu *Ulysses on the Liffey*, em 1972, com a diferença que, conforme explica, os dois primeiros trabalhos de Gilbert e Budgen apenas comentam e divulgam as fontes usadas por Joyce, enquanto que seu livro é mais interpretativo e tenta dar sentido à obra. Em seu prefácio, afirma que *Ulysses* continua sendo um texto misterioso, “the most difficult of entertaining novels, and the most entertaining of difficult ones”³⁷.

Edições muito bem cuidadas dessas refrações têm surgido recentemente. Em 2005, Terence Killeen lançou seu *Ulysses Unbound*, um guia de compreensão em que analisa em seqüência cada um dos 18 episódios com a correspondente analogia à *Odisséia* de Homero, acrescido de comentários sobre temas, funções e lugares, bem como de eventos históricos e pessoas reais citados por Joyce no romance. É uma edição que difere do aspecto de dicionário do *Ulysses Annotated*, de Gifford e Seidman³⁸, ou das edições comentadas do romance, duas das quais vêm acrescidas de apêndices com as notas explicativas de Jery Johnson³⁹ e Declan Kiberd⁴⁰.

Do estudioso de mitologia norte-americano Joseph Campbell⁴¹ foram editadas suas palestras sobre as três obras em prosa de Joyce. À semelhança da obra de Gilbert, trechos bastante longos do *Ulysses* são permeados de comentários sobre seus aspectos simbólicos e mitológicos, num volume editado com muito capricho.

³⁵ GILBERT, Stuart. *James Joyce's Ulysses: a Study* (London: Faber & Faber, 1930; 2nd ed.: 1932. Novas revisões da obra foram lançadas posteriormente em pela Faber: 1952, pela Vintage Books, NY: 1953, 1955 e 1967, e pela Penguin: 1963).

³⁶ BUDGEN, Frank [Spencer Curtis]. *James Joyce & The Making of Ulysses* (London: Grayson & Grayson 1934 e Indiana UP: 1960. A obra foi reeditada como *James Joyce and the Making of 'Ulysses' and other Writings*, com introdução de Clive Hart (OUP: 1972 e 1989).

³⁷ ELLMANN, Richard. *Ulysses on the Liffey*. London: Faber and Faber, 1972: xi.

³⁸ GIFFORD, Don & SEIDMAN, Robert J. *Ulysses Annotated*. Notes for James Joyce's *Ulysses*. Revised ed. of *Notes for Joyce*, 1974. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989.

³⁹ JOYCE, James. *Ulysses*. Annotated Student Edition. With an introduction and notes by Declan Kiberd. London: Penguin Books, 2000.

⁴⁰ JOYCE, James. *Ulysses*. The World's Classics. Edited with an Introduction by Jery Johnson. Oxford: Oxford University Press, 1998.

⁴¹ CAMPBELL, Joseph. *Mythic Worlds, Modern Words: on the Art of James Joyce*. Novato, CA: New World Library, 2004.

Biografia mais condensada que a editada por Ellmann e acrescida de 124 ilustrações compõe a obra de Chester G. Anderson.

Em Dublin, a National Library of Ireland (NLI) tem participado na co-edição e reedição de obras intersemióticas em comemoração ao centenário do Bloomsday: a obra de Hickey Kieran (2004), cineasta e produtor de documentários, narra e recria a vida e as maneiras da cidade em 1904, resultado de pesquisa no acervo de mais de 40 mil fotos da biblioteca. *A Joycean Scrapbook*, também editado pela NLI, é um material pictográfico relativo à cultura popular da Dublin do século XX, preparado para a mostra *James Joyce and “Ulysses” at the National Library of Ireland*, uma exibição áudio-visual e com mídias informáticas interativas para comemorar o centenário do Bloomsday. O evento, realizado no período de 2005-2006 nas dependências da biblioteca, exibiu os manuscritos das correções de Joyce, bem como exemplares das primeiras edições da obra.

Uma das mais interessantes dessas refrações é o livro *A Bloomsday Postcard*. Nele, o antiquário Niall Murphy condensa o *Ulysses* episódio por episódio, ilustrando-os com os cartões postados em Dublin no ano de 1904. Há também os postais dos lugares onde Joyce morou com a família. O interessante é ler as mensagens escritas nos cartões, os assuntos de pessoas comuns que deixaram a marca de sua individualidade ao andar pelas ruas de Dublin. São pessoas reais que, no entanto, parecem ter saído das páginas do *Ulysses*. Seja pelas imagens dos cartões, seja pela escrita das mensagens, o leitor da obra não vai deixar de reconhecê-las, pois, graças ao talento de Joyce ao criar imagens com palavras, ficção e realidade se amalgam nesse realismo tão eloqüentemente expresso em todo o livro⁴².

Há também obras de viagem entre essas reescrituras do *Ulysses*. Uma delas⁴³ ilustra com fotos a Dublin do ano 2000 na viagem que sua autora fez à cidade, mostrando comparativamente as mudanças havidas nos locais descritos por Joyce em 1904. Outros são verdadeiros mapas da cidade com roteiros para o turista literário refazer episódio por episódio as mesmas jornadas dos personagens do *Ulysses*, com indicação dos transportes,

⁴² Como informa o autor, o envio, o recebimento e a coleta de cartões-postais já havia se tornado em 1904 uma parte bem estabelecida da vida eduardiana em Dublin (Edward foi rei de 1901 a 1910), a época de ouro do cartão-postal, quando então eram raros os telefones particulares na cidade. Só em 1902 as autoridades postais britânicas permitiriam o uso da parte de trás do cartão, dividida para a mensagem e o endereço. Cartão e selo eram vendidos por menos de 2 pences. Na cidade havia até seis entregas diárias, e uma era feita aos domingos. No episódio “Nausicaa”, por exemplo, há a descrição do carteiro das 9h fazendo as últimas entregas do dia 16 de junho de 1904.

⁴³ NEGROTTI, Rosanna. *Joyce’s Dublin. An illustrated commentary*. London: Caxton Editions, 2000.

os nomes antigos e atuais dos logradouros e sua história. Estão também nessa categoria *Epic Geography: James Joyce's "Ulysses"*, de Michael Seidel, e um verdadeiro “guia de bolso” para a obra: *The "Ulysses" Guide*, de Robert Nicholson, recriando o Bloomsday original.

Entre as edições mais abrangentemente explicativas da obra de Joyce encontra-se a de David Pierce, *James Joyce's Ireland*, com fotos e material ilustrativo, inclusive mapas, esquetes e pinturas do contexto da sociedade irlandesa da época de Joyce. Reúne biografia, referências, crítica e estudo contextual.

Se tais condensações interpretativas abundam em inglês, pouco material desse tipo se encontra disponível em português. Com exceção de poucos títulos, alguns já esgotados, como a obra de Anthony Burgess⁴⁴ e a de Chester G. Anderson, já traduzidas no Brasil⁴⁵, a de José Maria Valverde⁴⁶ e o estudo mais detalhado de Paulo Vizioli⁴⁷, em português há apenas bons ensaios introdutórios – como os publicados recentemente por Alípio Correia de Franca Neto como introdução aos poemas e à peça de Joyce que traduziu⁴⁸ - e resenhas críticas publicadas *on line*, além de biografias de Joyce e comentários sobre a sua obra nos registros dos eventos do *Bloomsday* organizados por Marcelo Tápia e Munira Mutran. Porém, nada que se compare à pesquisa para a obra de Joyce em inglês⁴⁹. A tradução dessas refrações, principalmente das mais recentes, seria de grande valia para estimular os estudos joycianos em português.

Material áudio-visual em língua inglesa também pode ser encontrado pelo leitor. Este pode ouvir a leitura da obra interpretada por falantes nativos irlandeses, proporcionando-lhe uma imagem acústica das nuances da fala dublinense em *Ulysses*⁵⁰.

⁴⁴ BURGESS, Anthony. *Homem Comum Enfim*. Uma Introdução a James Joyce para o Leitor Comum. Trad. de José Antônio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

⁴⁵ ANDERSON, Chester G. *James Joyce*. Vidas Literárias. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

⁴⁶ VALVERDE, José M.^a. *Conhecer James Joyce e a sua obra*. Trad. João Maia. S.l.: Editora Ulisseia. S.d.

⁴⁷ VIZIOLI, Paulo. *James Joyce e sua Obra Literária*. São Paulo: EPU, 1991.

⁴⁸ Cf. *Música de Câmara* (1998), *Pomas, um tostão cada* (2001) e *Exilados* (2003), todas publicadas pela Editora Iluminuras. Com a tradução de *Stephen Hero* já no prelo, Franca Neto dá continuidade ao seu projeto de tradução das obras de Joyce.

⁴⁹ Cf. nota 21. O professor Clive Hart, da Universidade de Essex, conceituado pesquisador e crítico da obra de Joyce, compilou uma lista com mais de 300 títulos de obras acadêmicas sobre o *Ulysses* em inglês.

⁵⁰ Cf. MARSH, Roger. *Ulysses. James Joyce. Unabridged*. Read by Jim Norton with Marcella Riordan. Dublin: Naxos AudioBooks, 2004. 22 CDs (ca. 75 min. cada CD), digital, estéreo e com material de textos e imagens para leitura em CD-ROM.

Além disso, pode-se ouvir as canções⁵¹ representadas no romance e toda a variada dimensão de entonações dada ao inglês falado na Irlanda.

Relíquia indispensável a todo leitor joyciano é a gravação feita em 1924 pelo próprio autor de um trecho do episódio “Aeolus”, o sexto capítulo do *Ulysses*. A leitura não dura mais que quatro minutos, mas ouvir a voz de Joyce é sem dúvida uma experiência de concretização “original” da linguagem do romance. A diferente velocidade e entonação dada em cada parágrafo pela fala joyciana proporciona ao ouvinte uma outra perspectiva para a compreensão do trecho⁵² e da obra.

Ainda dentro da categoria de refrações do *Ulysses* incluem-se suas duas versões cinematográficas, uma realizada em 1969 pelo norte-americano Joseph Strick, e a de 2004, do diretor irlandês Sean Walsh.

Se a refração das obras de Joyce como tradução intersemiótica, como a define Roman Jakobson⁵³, se faz de maneira satisfatória para a linguagem do cinema⁵⁴, no caso do *Ulysses*, o autor tinha dúvidas quanto à sua traduzibilidade interlingüística. Ellmann cita uma conversa de Joyce com Daniel Hummel⁵⁵ a respeito da sua preocupação com a tradução do *Ulysses* para o francês: “At first he had thought ... that the book could not be translated into another language, but might be translated into another medium, that of the film.”⁵⁶ Por outro lado, achava que a tradução seria importante para a divulgação do livro e que o leitor comum também poderia compreendê-lo e aprovar sua mensagem. Citava o exemplo de um de seus melhores amigos em Zurique, Frank Budgen, marinheiro e artista plástico que constantemente o acompanhava em suas bebedeiras, dizendo que este não tivera problemas para entender o manuscrito original do *Ulysses*.

Quanto à sua tradução, porém, Joyce preocupava-se com dificuldades do leitor/tradutor no que se referia às muitas alusões do livro a lugares, pessoas e eventos históricos irlandeses, à fala coloquial de Dublin e à cultura popular irlandesa. Além disso,

⁵¹ Cf., por exemplo, os CDs de áudio *Music from the Works of James Joyce* (2003, Sunphone Records) e *Joycesongs* (2004, RTÉ lyric fm), contendo tanto as canções que o próprio Joyce costumava cantar como as que são mencionadas e adaptadas em sua obra.

⁵² In: MARSH, op. cit., CD 22 para leitura em unidade de CD-ROM.

⁵³ Cf. “Aspectos Lingüísticos da Tradução”, in JACOBSON, R. *Lingüística e Comunicação*. 19ª ed. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003, p. 63-72.

⁵⁴ Ver, por exemplo, as versões do conto *The Dead* e de *A Portrait* para o cinema.

⁵⁵ Cf. ELLMANN, op. cit., p. 573.

⁵⁶ Joyce, entusiasmado com a nova mídia, abriu o primeiro cinema em Dublin, o Volta, em uma de suas últimas visitas à cidade.

anexara padrões importantes que relacionavam o seu *Ulysses* irlandês ao Ulisses homérico, a personagens de Shakespeare, à *Divina Comédia* de Dante e a heróis bem conhecidos de grandes obras épicas, sem, no entanto, explicitá-las na obra. Nem mesmo agia como os outros escritores tais como T. S. Eliot, Ezra Pound e outros modernistas que publicavam ensaios para explicar seus livros. Pelo contrário, Joyce quase nada explicava sobre seus livros – “to keep the critics busy for three hundred years”⁵⁷. Esse foi, pois, um dos motivos que o levou a auxiliar a revisão da primeira versão da obra para o francês naquilo que fosse importante para orientar seus tradutores.

Lefevere considera o próprio trabalho crítico como um tipo de refração que influencia a recepção da literatura, de acordo com a imagem que cria da obra literária. Inclui-se entre as “reescrituras”: traduzir, fazer uma antologia, realizar um trabalho de historiografia e editar. Todas as refrações, escreve em seu ensaio de 1982⁵⁸, transportam uma obra de literatura de um sistema literário a outro. Como em todos esses processos de “reescrita” existe a manipulação, a introdução de novos conceitos e novos gêneros pode colaborar ou não para o desenvolvimento de uma determinada literatura ou sociedade⁵⁹.

Para Lawrence Venuti⁶⁰, porém, esse quadro interpretativo proposto por Lefevere oferece uma nova legitimidade ao estudo das traduções literárias porque pode explicar a formação dos cânones e tradições de uma cultura. Além disso, abre espaço para a discussão sobre questões de originalidade, traduzibilidade, comunicação e a incontrolável polissemia do texto literário, na leitura “desconstrutiva” de Jacques Derrida. Ainda segundo Venuti, e numa visão semelhante à opinião de Senn com relação às obras traduzidas, se a tradução sempre reduz os sentidos do texto-fonte, por outro lado, também libera novas potencialidades de leitura do texto-alvo.

⁵⁷ ELLMANN, 1959, op. cit., p. 716. Outra frase de Joyce, muito citada: “Coloquei aí dentro tantos enigmas e quebra-cabeças que manterei os professores ocupados por séculos, discutindo sobre o que eu quis dizer, e esse é o único meio de assegurar nossa imortalidade”. Cf. ELLMANN, Richard, *James Joyce*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Globo, 1989, pág. 716.

⁵⁸ “Mother Courage’s Cucumbers: text, system and refraction in a theory of literature”, in VENUTI, Lawrence (edit.). *The Translation Studies Reader*. 2nd Edition. New York/London: Routledge, 2004, p. 239-255.

⁵⁹ Cf. LEFEVERE, André. *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*. London and New York: Routledge, 1992.

⁶⁰ VENUTI, Lawrence (edit.). *The Translation Studies Reader*. 2nd Edition. New York/London: Routledge, 2004, p. 223.

No entanto, a crítica literária geralmente tem considerado a tradução da obra joyciana como sendo menos que o “original”. Mas aqui caberia discutir o conceito da originalidade em Joyce, uma vez que Maria Tymoczko, pesquisadora da obra de Joyce e de literatura irlandesa antiga, também concorda com Lefevere em que obras literárias são recriações e reescrituras, sejam elas orais ou escritas, antigas ou modernas. No caso do *Ulysses*, Joyce adaptou vários mitos. O que seria, então, inovador na obra de Joyce?

Este estudo não tem por objetivo analisar a complexidade da prosa ficcional joyciana em *Ulysses*, nem descrever em minúcias seus numerosos recursos narrativos. Mas, ao tentar compor um painel com algumas interpretações do *Ulysses*, pretende apenas observar em que aspectos a obra de Joyce já se apresenta em si mesma como um trabalho de tradução. Como o objetivo é também contextualizar as referências aos episódios de *Ulysses* na análise comparativa a ser feita no capítulo 3 deste trabalho, a seguir serão feitas considerações gerais sobre a obra e seu escritor.

A obra “original” em inglês

“Joyce’s *Ulysses* evokes in the reader not only Homer’s *Odyssey* but Dante’s *Ulysses* and Tennyson’s *Ulysses* and even potentially Charles Lamb’s version of the *Odyssey* for children, entitled *The Adventures of Ulysses*. Indeed *Ulysses* is a perfect example of the metonymic aspect of literary reworking of myths, for in order to understand Joyce’s story of Dublin on 16 June 1904, the reader must already know other versions of the *Ulysses* myth or else come away with a very strange conception of *Ulysses* indeed and have absolutely no clue about the classical architectonics of Joyce’s work.”⁶¹

Ellmann informa que a arquitetura do *Ulysses* começou a ser preparada desde 1907. O projeto ficava cada vez mais ambicioso em seu objetivo e método, pois Joyce usaria identificações não só homéricas como pós-homéricas: “a principal tarefa do livro era encontrar um herói pagão o qual pudesse colocar numa cidade católica, transformar Ulisses num dublinense. Stephen Dedalus não podia assumir esse papel porque era a *persona*

⁶¹ TYMOCZKO, Maria. “The Metonymics of Translation”, in *Translation in a Postcolonial Context*. Opus cit., p. 44. Em seu outro livro *The Irish Ulysses* (1994), a autora desenvolve especificamente a influência de lendas irlandesas em *Ulysses*. A obra da pesquisadora norte-americana será abordada com mais detalhes a seguir neste trabalho.

imatura de Joyce; como *persona* madura, Joyce escolheu Leopold Bloom. Stephen e Bloom vinham de extremos opostos de sua mente e vida, mas havia necessariamente muitas semelhanças, que Joyce enfatizava e justificava fazendo do homem mais velho uma espécie de pai para Stephen.”⁶² Mistura de mitos e biografia. Essa interpretação inicial de Ellmann já avisa ao leitor sobre a necessidade de conhecer a biografia de Joyce para uma melhor aproximação da obra.

Clive Hart⁶³, professor aposentado da Universidade de Essex e autor de vários livros sobre a obra de Joyce, reforça a analogia do *Ulysses* com a *Odisséia* de Homero, a narrativa sobre um homem que deixa o lar, mete-se em aventuras em lugares remotos e volta para restabelecer a ordem doméstica.

O livro, publicado em 1922, está dividido em três partes, cada uma apresentando uma série de episódios. Nos três episódios da parte I, conhecida como “Telemaquiada”, reaparece o personagem Stephen Dedalus, o jovem poeta de 22 anos protagonista do romance anterior de Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* publicado em 1915. Hart concorda que Stephen é, em parte, um auto-retrato satírico da juventude de Joyce. Ellmann vai identificá-lo não só a Dédalo e Ícaro, mas também a Hamlet, Shakespeare e Lúcifer. Nesse primeiro episódio do *Ulysses*, o personagem está morando nas ruínas de uma torre à beira-mar ao sul de Dublin, tomando o desjejum na companhia do irlandês Buck Mulligan, estudante de medicina, e de Haines, jovem inglês que estuda o gaélico, na manhã do dia 16 de junho de 1904. A mãe de Stephen acaba de morrer, e ele, vindo de Paris, encontra-se meio perdido em sua cidade natal. No segundo episódio, vai dar uma aula de história aos meninos de famílias abastadas de um colégio em Dalkey. Depois de receber o salário, caminha em direção ao centro da cidade pela praia de Sandymount, onde seu monólogo interior, repleto de associações, memórias, fantasias e musicalidade, compõe todo o terceiro episódio.

A parte II, a mais longa, corresponde ao corpo da obra, com 12 episódios. Entra em cena Leopold Bloom, o Ulisses moderno, (ou, segundo o próprio Joyce “tão imortal como

⁶² ELLMANN, Richard. *James Joyce*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Globo, 1989, p. 448.

⁶³ Em entrevista ao programa da série “The Modern World: Ten Great Writers”, *James Joyce*, dirigido por Nigel Wattis, em 1988, com dramatização de trechos do *Ulysses*. Foi exibido no Brasil pela TV Cultura, Fundação Padre Anchieta na série “Grandes Mestres da Literatura” em 23/01/2005, com dublagem e legendas, e com apresentação e comentários de Arthur Nestrovski.

Falstaff⁶⁴) cujas andanças pela cidade tornariam Dublin o equivalente aos mares e paragens da odisséia homérica. Depois de sua “conversa” matinal com a gata, e com sua esposa, Molly Bloom, o leitor acompanha a primeira metade do *Bloomsday*, que se resume no perambular de Bloom por Dublin coletando anúncios publicitários, sua ida a uma casa de banhos, à de um amigo morto, cujo enterro acompanhará, e a volta ao jornal para tratar dos anúncios. Depois de almoçar, depara-se por instantes com Boylan, amante de Molly, no seu caminho rumo à biblioteca. A narrativa já se encontra, então, no episódio nono, o da biblioteca. Ali Stephen debate com seus colegas e com os bibliotecários teorias a respeito das intenções de Shakespeare na composição de várias de suas peças, especialmente em *Hamlet*. O décimo episódio faz uma súpula da obra, quando dezenove personagens têm encontros fortuitos cruzando-se pelas ruas de Dublin. Bloom perambula por bares pela cidade e pela mesma praia de Sandymount. Segundo Hart, Joyce parodia uma literatura ultra-sentimental na contemplação de Bloom, em êxtase sexual, de uma moça, Gerty MacDowell, que depois se afasta e se revela ser coxa. Bloom, em seguida, visita uma amiga no hospital onde ela dá à luz uma criança. Ali, finalmente encontra-se com Stephen e seus amigos. Preocupado com a bebedeira do rapaz, e vendo nele o filho que perdera, resolve acompanhá-lo ao bordel de Bella Cohen, o episódio dramático-cinematográfico do livro, em que a fantasia interpenetra a linguagem.

A parte III, composta de 3 episódios, corresponde ao “Nostos”, a volta ao lar. Bloom e Stephen passam por um abrigo de cocheiros e iniciam uma conversa que prossegue na casa de Bloom, num divertido penúltimo episódio, relatado em forma de perguntas e respostas, que se estende até a madrugada. Stephen se despede, e Bloom vai dormir. No último episódio, Molly, a versão às avessas da Penélope homérica, com a cabeça empareirada aos pés de Bloom, desperta e recapitula o dia e sua vida antes de voltar a dormir, num monólogo sem pontuação alguma.

Ainda segundo Hart, *Ulysses* é um livro em que a linguagem empreende uma jornada semelhante às andanças dos personagens, como se a língua inglesa se lançasse nos capítulos iniciais do livro a uma viagem a partir das fórmulas familiares já conhecidas e, em seguida, começasse a explorar maneiras cada vez mais experimentais de expressar o tema do livro. Assim, cada capítulo é escrito em estilo diferente, e alguns deles são realmente

⁶⁴ ELLMANN, op. cit., p. 617.

muito difíceis de ler. Porém, para o crítico, o efeito geral é de divertimento e de muita imaginação lingüística, pois o leitor se depara com paródia, drama, comédia musical e prosa de alta fluência. Acima de tudo, Joyce estabelece a técnica do monólogo interior, um importante artifício a ser seguido por muitos escritores do século XX.

Também para o romancista, compositor e crítico literário inglês Anthony Burgess⁶⁵, Joyce fez algo muito moderno em termos de técnica no *Ulysses*, e é nesse aspecto que foi completamente original. Joyce achava que as técnicas usadas nos romances de Dickens, Thackeray, H. G. Wells e Arnold Bennett, por exemplo, não eram suficientemente sutis para mostrar o que realmente acontece na mente humana. Achou que tinha que desenvolver uma técnica para mostrar o que pensamos num nível pré-verbal, antes de as pessoas de fato falarem. No entanto, parece que Joyce não foi tão “original” assim. Em conversa com Stuart Gilbert⁶⁶, Joyce explicou que o *monologue intérieur* já havia sido empregado como forma contínua de narração no conto de Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*⁶⁷, publicado cerca de trinta anos antes de *Ulysses*, na época em que o movimento simbolista alcançava o seu apogeu na Europa. Vê-se então aqui um exemplo do que Lefevere consideraria como uma reescritura em *Ulysses* da obra literária anterior de Dujardin, e também de uma refração interlingual, na medida em que esta se fez do francês para o inglês.

Dentre os monólogos interiores, os mais difíceis em *Ulysses* são os do personagem Stephen Dedalus. Segundo Burgess, o mundo interior do brilhante jovem intelectual, criado originalmente no romance anterior de Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*⁶⁸ - e portanto, obra de leitura indispensável para a compreensão seqüencial do *Ulysses* - é mais difícil de compreender que o de Bloom, porque o rapaz vê a si mesmo como poeta e não como filósofo. Assim como Joyce, ele tem obsessão por sua arte, sua técnica e pela disposição das palavras na página.

⁶⁵ BURGESS, Anthony. *Homem Comum Enfim*. Uma Introdução a James Joyce para o Leitor Comum. Trad. de José Antônio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

⁶⁶ GILBERT, S. James Joyce's *Ulysses*: a study by Stuart Gilbert. London: Penguin Books, 1969, p. 23.

⁶⁷ Há uma recente tradução em português, de Hilda Pedrollo, *Os Loureiros Estão Cortados*, Porto Alegre: Brejo Editora, 2005. Na introdução, o tradutor Donaldo Schüler comenta o monólogo interior de Stephen e o de Molly, no terceiro e último episódios de *Ulysses*, comparando-os ao mesmo processo que será intensificado por Joyce no *Finnegans Wake*.

⁶⁸ Existem várias traduções de *A Portrait* lançadas no Brasil. As consultadas para este trabalho foram as de José Geraldo Vieira e a de Bernardina da Silveira Pinheiro.

Nascido em 1882, em uma família de classe média em Dublin, o pai, que o jovem Jim Joyce adorava, logo dilapidou a herança da família. A mãe, uma católica fervorosa, tentou instilar sua fé no filho. Joyce foi educado por jesuítas que o consideravam um aluno brilhante, e ele, por algum tempo, pensou em ser padre. Mas Joyce acabou rejeitando a igreja depois de uma luta considerável, a mesma luta que ele atribuiu a Stephen, em *A Portrait of the Artist as a Young Man*⁶⁹:

“... I will not serve that in which I no longer believe, whether it call itself my home, my fatherland, or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defence the only arms I allow myself to use – silence, exile, and cunning.”

Esse romance termina com Stephen fugindo para a França com as palavras: “I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race”⁷⁰.

Em 1907, o próprio Joyce saiu de Dublin para passar o resto da vida vagando com a família por várias cidades européias. Parte dessa sua odisséia lê-se no final de *Ulysses: Trieste-Zurich-Paris, 1914-1921*. Burgess acredita que Joyce tinha várias razões para se auto-exilar: a formação jesuíta que teve, a vida numa pequena cidade, o ressentimento contra a igreja, a família, o nacionalismo, o império britânico. Todos esses fatores talvez tenham impulsionado Joyce a deixar as ilhas britânicas para viver no continente para se tornar, de fato, europeu. Reconhecia que lá fora, “na Europa”, como ele dizia, o mundo modernista estava fervendo. Foi primeiramente para Trieste, na Itália, a fim de ensinar inglês. Mas durante a Primeira Guerra Mundial, mudou-se para uma cidade neutra, Zurique, onde continuou a trabalhar no *Ulysses*. Em Zurique, fez amizade com o artista Frank Budgen, que mais tarde descreveria⁷¹ como conviveu com Joyce e como o autor trabalhava no romance. Apesar, ou talvez por causa de seu exílio, Joyce permaneceu obcecado por sua cidade natal. E assim, a Dublin de *Ulysses* se tornou a evocação mais precisa de uma cidade em toda a literatura. Com base em todos os meios disponíveis na época, tais como mapas, livros de referência, cronometragem de passeios a pé e com a ajuda de parentes e amigos, Joyce situou os eventos fictícios de *Ulysses* num cenário geograficamente exato.

⁶⁹ JOYCE, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. London: Penguin Books, 1996, p. 281.

⁷⁰ Idem, p. 288.

⁷¹ Em *James Joyce and the Making of 'Ulysses'* (1934), op. cit.

Para Clive Hart, sexualidade e traição são os temas gêmeos que se situam no coração de virtualmente tudo o que Joyce escreveu. O personagem Bloom é traído pela esposa e essa traição é uma das principais desculpas usadas por seus preconceituosos compatriotas para repudiá-lo. Bloom é um marginalizado arquetípico, isolado de sua comunidade pela raça – pois é judeu -, pela religião e pelo temperamento. A sensação de isolamento de Bloom em um ambiente urbano representa ainda uma expressão profunda da condição do homem moderno, pois Joyce viu que o judeu era o verdadeiro protagonista da história moderna, mesmo não sabendo nada do que viria a ser chamado de Holocausto. Além disso, reconheceu-o como figura-chave na literatura e na vida moderna, e não o cristão ou o pagão.⁷² Também considerava o povo irlandês como uma raça semítica, que compartilhava muitas afinidades com os judeus⁷³.

Quando jovem, Joyce queria ser poeta. Começou lançando *Chamber Music* em 1907, livro constituído de 36 composições líricas, modeladas pela poesia lírica elizabetana, cuja principal característica é a musicalidade. Outras composições em verso só seriam publicadas em 1927, reunidas no volume *Pomes Penyeach*. Segundo Paulo Vizioli, tal título já denuncia o método de *Finnegans Wake* (1939), seu último livro. A palavra “pomes” abrange os significados de “poemas” e “pomos”, vendidos “cada um a um penny”. Em Trieste, entre 1912 e 1913, escreveu poemas dedicados a uma jovem aluna, e publicados postumamente por Richard Ellmann em 1968 sob o título de *Giacomo Joyce*. Escreveu também poemas satíricos, publicados às suas próprias custas para circularem nos meios culturais de Dublin: “The Holy Office” (1904) e “Gas from a Burner” (1912). Neles, Joyce repudia os escritores nacionalistas da Irlanda do movimento cultural conhecido como *Celtic Revival*. Compôs também uma peça teatral (*Exiles*) em 1908, apenas publicada em 1918. Considera-se, porém, que a melhor poesia de Joyce está em sua prosa. De fato, é com *Dubliners* (1911), uma seqüência de contos ou “epifanias” a respeito dos habitantes de

⁷² R. Ellmann cita uma conversa de Joyce em que diz: “As an artist, I attach no importance to political conformity. Consider: Renaissance Italy gave us the greatest artists. The Talmud say at one point, ‘We Jews are like the olive: we give our best when we are being crushed, when we are collapsing under the burden of our foliage.’ Material victory is the death of spiritual preeminence. Today we see in the Greeks of antiquity the most cultured nation. Had the Greek state not perished, what would have become of the Greeks? Colonizers and merchants”. In ELLMANN, Richard, *James Joyce*. New York: Oxford University Press, 1959, p. 460.

⁷³ Cf. TYMOCZKO, Maria. *Translation in a Postcolonial Context*. Manchester, UK: St. Jerome Publishing, 1999, p. 20.

Dublin, e com *A Portrait of the Artist as a Young Man* (publicado primeiramente na revista *The Egoist* em 1913) que Joyce começaria a ser considerado como um divisor de águas na história da literatura inglesa, culminando, em 1922, com a publicação do *Ulysses* em Paris, pela pequena editora Shakespeare & Co. Sua obra, a partir da odisséia de Leopold Bloom em *Ulysses*, alcançaria dimensões mitológicas no *Work in Progress*, o título provisório para o *Finnegans Wake*, antes da sua publicação definitiva em 1939.

O professor norte-americano Joseph Campbell, que estudou a obra de Joyce por sessenta anos, desde 1927 até sua morte em 1987, acredita que fazia parte do projeto joyciano compor um último livro depois do *Finnegans Wake*. Usando métodos baseados na psicologia, religião comparada, antropologia e história da arte, e juntando elementos que fariam parte de sua obra comparativa de mitologia, tornou-se um dos grandes conhecedores da obra de Joyce. O livro que escreveu com Henry Morton Robinson, *A Skeleton Key to Finnegans Wake*, tem sido, desde 1944, um dos textos básicos para a tradução e a crítica do *Wake*.

Na obra compilada postumamente *Mythic Worlds, Modern Words: on the Art of James Joyce* (2004), Campbell afirma que *Ulysses* seria o equivalente – a refração, nos termos de Lefevere – ao *Inferno* de Dante, o reino sem esperança, onde todo movimento é circular e sem ascensão. Escondido, porém, no mundo paralizado de *Ulysses*, Campbell percebe um processo purgatorial, no qual o isolado Stephen de *A Portrait* se liberta do lodo circular de culpa pela compaixão por outro sofredor, Leopold Bloom. *A Portrait* é, portanto, o equivalente do poema *Vita Nuova* de Dante; *Ulysses* é o *Inferno* e *Finnegans Wake* é a jornada até a montanha do Purgatório do Paraíso Terrestre. As imagens em *Ulysses*, Campbell argumenta, são percebidas pela “consciência desperta” do autor, e representam os “objetos brutos”; o *Finnegans Wake*, em contraste, representa a “consciência de sonhos” e seus objetos são a “matéria sutil”, iluminada com a *claritas* da completa apreensão estética.

Para Campbell, o *Finnegans Wake* seria o Purgatório porque não há liberação do círculo do livro se o leitor não escolhe sair dele na página final. O renascimento, como um retorno ao mundo do sofrimento, é o que está simbolizado pela conexão entre a frase final “a way a lone a last a love a long the” e a primeira palavra do *Finnegans Wake*, “rivverrun”. Então, onde está o *Paradiso*? Para Campbell, o *Paradiso* de Joyce seria o

Quarto Livro, o livro que Joyce não viveu para escrever, pois morre aos 61 anos em Zurique, cidade onde está enterrado. Campbell especula que Joyce completaria a jornada de Dante iniciada em *Ulysses* nesse Quarto Livro: teria descrito o indescritível, o estado de libertação do renascimento, e que Joyce provavelmente o teria simbolizado com o mar. *Stephen Hero*, obra publicada postumamente em 1944, também autobiográfica e precursora de *A Portrait*, revela a tessitura de suas “epifanias”⁷⁴, das quais *Ulysses* seja talvez a maior, pois num dia rotineiro de um irlandês comum manifesta-se o herói do cotidiano, assumindo a feição épica de grande odisséia. Além disso, mostra o avanço que a narrativa joyciana alcançaria na revolução da linguagem com o *Finnegans Wake*.

Mais uma interpretação que se configura como reescritura do *Ulysses* é o seu desenho estrutural como metáfora para as partes do corpo humano. Ellmann esclarece que, enquanto corpo, cada episódio é presidido por um de seus órgãos; mas o corpo também simboliza “o dia, que interage com as mentes das personagens, certas horas encorajando certos estados de espírito. No fim, todo o dia parece terminar na mente soturna de Molly Bloom; a vida retorna à sua fonte.”⁷⁵

Para que o leitor possa ter uma visão geral do conjunto de algumas das associações pretendidas por Joyce para a obra, os textos - conhecidos como esquemas de Carlo Linati e de Stuart Gilbert - são também importantes para se ler a odisséia moderna de Joyce:

“My intention is not only to render the myth *sub specie temporis nostri* but also to allow each adventure (that is, every hour, every organ, every art being interconnected and interrelated in the structural scheme of the whole) to condition and even to create its own technique.”⁷⁶

Em *Ulysses on the Liffey*, Richard Ellmann comenta que Joyce formulou esses esquemas para que servissem de apoio ao leitor, uma vez que os paralelos com a *Odisséia* de Homero haviam sido inseridos na publicação em série de alguns capítulos antes de sua publicação em forma de livro. Ele os removeu depois, confiando que o livro pudesse ser entendido sem essas referências explícitas. Além disso, o significado do livro enquanto

⁷⁴ Cf. AZEVEDO, Lúcia. “James Joyce e suas epifanias”. *Cogito*. [online]. 2004, vol. 6., p. 147-149. Disponível em:

<http://scielo.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792004000100033&lng=pt&nrm=iso> . Acesso em 11/03/2007

⁷⁵ ELLMANN, 1989, op. cit., p. 449.

⁷⁶ Apud ELLMANN, Richard. *Ulysses on the Liffey*, London: Faber and Faber, 1972, p. xvii.

odisséia lingüística depende tão intensamente da percepção de sua forma que quaisquer pistas do autor demandariam mais atenção. Mas Joyce não estava muito contente com a idéia de que sua arte pudesse esconder sua arte, e assim permitiu que Stuart Gilbert colocasse os títulos homéricos para os capítulos de seu livro na obra *James Joyce's Ulysses*, de 1934., e outros aspectos do *Ulysses* que Gilbert colocou em seu livro, teve um antecedente numa lista que Joyce fizera para Carlo Linati, o tradutor de *Exiles* para o italiano.

O primeiro esquema, a famosa tabela de cores, técnicas e órgãos do corpo humano enviado a Linati em 1920, era acompanhado de uma carta em que previa: “in view of the enormous bulk and the more than enormous complexity of my damned monster-novel it would be better to send... a sort of summary-key-skeleton-schema (for home use only)...”⁷⁷. Tal esquema, além de oferecer significados breves para cada episódio, fazia uma lista de personagens clássicas ou legendárias (algumas inesperadas) sem especificar seus paralelos, e também dava nomes aos vários símbolos dominantes em cada capítulo. Joyce retirou depois algumas dessas pistas, especialmente quanto aos significados dos episódios, deixando apenas alguns dos paralelos centrais menos clássicos. Então elaborou um novo esquema, que enviou a Valery Larbaud no final de 1921 para que este pudesse dar uma palestra sobre o livro, até então não publicado.

Depois da publicação, Joyce discretamente continuou a fazer circular esse segundo esquema por intermédio de sua editora, Sylvia Beach, a escritora norte-americana dona da Shakespeare and Company em Paris. Ela fez com que este chegasse às mãos de outros amigos de Joyce, com a condição de não torná-lo público. Finalmente, Joyce autorizou sua publicação na obra de Stuart Gilbert, esclarecendo que os paralelos entre o clássico e o moderno deveriam ser creditados mais à interpretação de Gilbert do que a um plano do autor. O segundo esquema não foi completamente publicado até que J. K. Croessmann o editasse para a obra *James Joyce Miscellany*. Ele utilizou o plano que Joyce enviara a Herbert Gorman, mas que era virtualmente idêntico ao que fora dado a Stuart Gilbert. Pode-se concluir, então, que o autor já dava início a um primeiro processo de tradução intersemiótica, através desses esquemas gráficos, para a interpretação do livro.

⁷⁷ Apud ELLMANN, Richard. *Ulysses on the Liffey*, London: Faber and Faber, 1972, p. 187.

Nenhum dos esquemas mostra, porém, as inter-relações do modo como o autor provavelmente teria em mente. Ao escrever uma nova *Odisséia*, Joyce sobrepôs ainda elementos medievais aos elementos da mentalidade clássica, traçados numa experiência poética moderna, e estes podem ser “lidos” e “traduzidos” em mais de um nível.

Segundo a interpretação de Paulo Vizioli⁷⁸, as inter-relações de *Ulysses* acontecem em dois níveis fundamentais: o naturalista e o simbólico. No nível naturalista estariam as revelações de ordem psicológica (a análise da mente humana) e as de ordem sociológica (no retrato do modo de vida da burguesia dublinense), além da dificuldade de comunicação, da falta de propósitos e da solidão do homem contemporâneo. Nesse nível estariam ainda representadas a Arte (no personagem Stephen) e a Ciência (no personagem Bloom). Em outro nível, o simbolismo homérico do paralelismo entre Odisseu e Bloom cria a justaposição irônica de um herói nobre (produto de uma era de imaginação, individualismo e audácia) a um anti-herói burguês (fruto de uma época de prosaísmo, coletivismo e dúvida). Esse efeito cômico resulta num mordaz comentário oblíquo da era moderna, que expande a temática do livro para uma mais universal, além da temática nacional e shakespeariana das alusões do personagem Stephen para com Hamlet.

Para Karen Lawrence, a identificação das técnicas usadas por Joyce para desenvolver os personagens nos primeiros episódios (os diálogos e o fluxo de consciência) prepara o leitor para as bizarras ocorrências narrativas que vêm depois nos capítulos finais⁷⁹. Começando em “Aeolus”, com a ocorrência dos títulos nos parágrafos como se fossem manchetes de jornal e com o uso de figuras de retórica em sua narração, o texto do *Ulysses* continua sua experimentação com os jogos lingüísticos do episódio “Sirens”. Com exceção dos capítulos “Nausicaa” e “Penélope”, a linguagem começa a apresentar um tipo de insurreição no estilo, à medida que o “hábito do pensar” associativo se infiltra na própria narrativa. Assim, na segunda metade do livro, o estilo não se configura mais como uma expressão da sensibilidade do personagem. Em “The Oxen of the Sun”, por exemplo, há um catálogo de estilos oratórios. Em “Eumaeus”, Joyce escreve apenas usando clichês. Sua estratégia é a perífrase, que caracteriza o fluxo de consciência de Bloom, sua inabilidade

⁷⁸ VIZIOLI, Paulo. *James Joyce e sua Obra Literária*. São Paulo: EPU, 1991.

⁷⁹ LAWRENCE, Karen. *The odyssey of style in 'Ulysses'*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981.

ao nomear diretamente os objetos. Em “Ithaca”, há o uso de argumentos lógicos e provas a partir da retórica.

Maria Tymozcko, ao analisar essas já tradicionais leituras do *Ulysses* relacionando a obra mais ao mito grego, as considera redutoras. Para a autora, não foi por acaso que Joyce removeu os títulos dos episódios antes de publicar o livro. Estudiosa de literatura medieval, seu livro *The Irish “Ulysses”*⁸⁰ foi sendo apresentado em encontros acadêmicos a partir de 1982 e publicado em periódicos nos Estados Unidos e na Irlanda. Nele, faz uma leitura radical do *Ulysses*: investiga detalhadamente a dívida de Joyce para com a literatura irlandesa e o proclama como um escritor acima de tudo irlandês, que tem muito em comum com outros escritores do movimento *Irish Literary Revival*. Para a pesquisadora, é em *Ulysses* que a poética irlandesa de Joyce emerge. Ali os correlatos míticos irlandeses e a poética se entrelaçam com a dimensão política do texto. Os elementos europeus do simbolismo de Joyce e a arquitetura do *Ulysses* estão corretos, mas o que domina por trás das identidades e dos relacionamentos entre os personagens vem da tradição irlandesa.

Joyce é apresentado como um autor apanhado entre tradições literárias inglesas e irlandesas, alguém que, como os outros escritores pós-coloniais tardios, refazem a literatura de língua inglesa a partir da herança literária de seu próprio país. A autora se surpreende que tais estruturas arquitetônicas irlandesas da obra ficassem por tantas décadas omitidas, uma vez que *Ulysses* é um dos livros mais examinados da literatura mundial. No entanto, reconhece que tal fato se deve à conjuntura intelectual da tradição crítica de Joyce, que começa com o próprio autor quando este se diz influenciado por Henrik Ibsen e por Édouard Dujardin (a quem Joyce credits a técnica do fluxo da consciência). Além disso, dissemina a Carlo Linati (o tradutor italiano) e a outros tradutores o esquema elucidando os paralelos homéricos em *Ulysses*. Também, como já se comentou neste estudo, define e descreve a obra a Frank Budgen e facilita o importante estudo de Stuart Gilbert. Desse modo, as obras joycianas foram lidas e discutidas primeiramente dentro das tradições dominantes da literatura ocidental, a saber, da literatura grega, francesa e inglesa, e sempre estiveram relacionadas a autores da literatura ocidental tais como Flaubert e Ibsen. Na opinião de Tymozcko, portanto, este é um exemplo da crítica produzindo uma tradução

⁸⁰ TYMOCZKO, Maria. *The Irish “Ulysses”*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1997.

como “adaptação”⁸¹, mais um dos significados que André Lefevere atribui às refrações. A adaptação crítica concretizaria uma história sobre uma história, isto é, os ensaios críticos diriam ao leitor como se deve ler um clássico, o que pensar sobre ele e, sobretudo, como aplicá-lo em sua vida. É também um exemplo de como se produz um “metatexto”, e, no caso do *Ulysses*, de como se produz um metatexto não irlandês.

Tymozcko assinala ainda publicações e textos irlandeses antigos que estariam disponíveis à época em que o *Ulysses* foi publicado e, dessa forma, representariam os materiais reais que Joyce conhecia e aos quais teve acesso. Eram textos de uma tradição oral que data do Período Antigo da literatura irlandesa (o “Old Irish”, séculos oitavo e nono da era cristã) que sobreviveram em manuscritos feitos a partir do século XII. Entre esses textos estão os contos do herói *Táin Bó Cúailnge*, *The Voyage of Saint Brendan*, *The Book of Invasions*, *The Sovereignty Myth* e *Narratives about the Otherworld*. A partir de meados do século XIX, esses textos antigos e pertencentes ao folclore irlandês se tornaram muito populares na Irlanda entre os falantes de língua inglesa. Além disso, durante as décadas anteriores ao Easter Rising (A Insurreição da Páscoa) de 1916, houve um esforço para se fazer com que as heranças lingüística, literária e histórica irlandesas fossem conhecidas de todo o povo irlandês⁸². Esse é o ambiente em que Joyce cresceu e foi educado.

Tymozcko afirma que a estrutura do *Ulysses* é uma refração de *The Book of Invasions*, que em irlandês (*Lebor Gabála Éirenn*) significa “o livro da tomada da Irlanda”. Composto provavelmente no século VII, contém a pseudo-história da Irlanda desde a Criação, fornecendo relatos das muitas conquistas da Irlanda antes e depois do Dilúvio, e culmina com a invasão dos filhos de Mil, os milesianos, antes do ano 432, data da chegada

⁸¹ Para Lefevere a refração também consiste em “the adaptation of a work of literature to a different audience, with the intention of influencing the way in which that audience reads the work – have always been with us in literature. Refractions are to be found in the obvious form of translation, or in the less obvious forms of criticism, ...commentary, historiography, ...teaching, the collection of works in anthologies, the production of plays.” (in “Mother Courage’s Cucumbers”, *The Translation Studies Reader*, 2nd edition, edit. by Lawrence Venuti. London: Routledge, 2004, p. 241.

⁸² Nos estudos críticos modernos, essa primeira narrativa irlandesa é dividida em quatro ciclos principais de contos: o Ciclo Mitológico pré-cristão, o Ciclo de Ulster de contos heróicos, o Ciclo de Finn, de raízes mitológicas numa era pré-cristã, e o Ciclo dos Reis, uma mistura de lendas e fatos históricos sobre reis irlandeses. Embora W. B. Yeats e outros membros do movimento Anglo-Irish Literary Revival (o Renascimento literário irlandês) utilizem toda essa antiga literatura irlandesa como cenário para sua própria obra, deram maior ênfase ao Ciclo de Ulster.

de São Patrick⁸³ à ilha e do começo da história escrita naquele país, preenchendo a lacuna no padrão universal das histórias da antiga Roma.

The Book of Invasions e sua lista de reis tornaram-se a matriz para o resto da história e literatura irlandesas. No século XIX, a história dos milesianos já era considerada por Standish O'Grady, precursor do renascimento literário anglo-irlandês, e por escritores de livros didáticos escolares. Elementos desse livro ainda fazem parte da história popular entre irlandeses e americanos irlandeses. Suas características mais relevantes para o simbolismo e a arquitetura do *Ulysses* são a narrativa de como se deram as seis invasões da Irlanda⁸⁴.

Conhecer a história contada em *The Book of Invasions* dá ao leitor do *Ulysses* a oportunidade de entender o imaginário mítico medieval irlandês que faz da Irlanda a segunda Terra Prometida e que destaca o irlandês como segunda língua irlandesa em relação ao hebraico em sua pureza e sacralidade. De grande valia para o leitor seria, portanto, reconhecer o emprego do gaélico⁸⁵, a língua céltica irlandesa⁸⁶, em *Ulysses*. Para

⁸³ Conhecido também como São Patrício, o padroeiro (Grã-Bretanha c.385 – Irlanda c. 461) converteu a Irlanda ao Cristianismo, apesar das fortes hostilidades locais. A festa de São Patrick (17 de março) é, na Irlanda, uma solenidade nacional. Diz a lenda que o apóstolo também teria realizado o milagre de expulsar as cobras do país.

⁸⁴ Os dois primeiros grupos de invasores foram aniquilados e não deixaram sobreviventes. O terceiro grupo era o formado pelos Nemed, o quarto pelos Fir Bolg, e o quinto pelos Tuatha De Danann, todos eles vindos do ramo grego dos citas. A invasão nemediana é abandonada porque há oposição e dificuldades impostas pelos Fomorianos, uma raça caótica e opressora formada por saqueadores. A ela se sucedem os Fir Bolg, que por sua vez são dominados pelo último grupo grego dos Tuatha De Danann. O sexto grupo a invadir a Irlanda pré-cristã são os milesianos. Apesar dos três grupos gregos serem aparentados, diferem grandemente. Os Fir Bolg são subjugados e se tornam operários na Grécia, enquanto os Tuatha De Danann se tornam habilidosos artesãos e são portadores de um conhecimento oculto. Antes de partirem para a Irlanda eram aliados dos atenienses. O sexto grupo fazia parte dos chamados goidélicos, cujos predecessores eram descendentes de Noé e estiveram envolvidos com a construção da Torre de Babel. Depois do desastre arquitetônico e da confusão lingüística, eles estabelecem uma escola de línguas e se tornam professores com especialidade em hebraico e irlandês, sendo esta última uma língua construída a partir de todas as línguas que vieram a existir depois de Babel. Por causa de sua erudição, os goidélicos são convidados a ir ao Egito na época dos faraós. A seu líder, Nel, é dada a filha do faraó, Scota, como esposa. Acabam se tornando simpatizantes de Moisés e ajudam os israelitas em sua fuga do Egito. Moisés fica tão grato por sua ajuda, que lhes oferece um lugar na Terra Prometida, se quisessem acompanhar os hebreus. Os goidélicos, porém, não aceitam a oferta de Moisés e são expulsos do Egito como vingança por terem ajudado os israelitas. Empreendem várias viagens, incluindo uma segunda estada no Egito, durante a qual, seu líder Mil se casa com a filha de faraó. Finalmente vão à Espanha, onde fazem conquistas, se estabelecem e se casam. Enquanto estão na Espanha, os goidélicos vêm a Irlanda de uma torre alta e decidem ir até lá. Depois de várias lutas com seus predecessores, os Tuatha De Danann, os goidélicos liderados por Mil vencem o grupo grego e com eles fazem um acordo – os milesianos ficariam na metade de cima da Irlanda (o mapa-múndi medieval era circular) e os Tuatha De Danann tomariam a metade inferior embaixo da Terra.

⁸⁵ Segundo Maria Tymoczko, o termo *Gaelic* refere-se à língua irlandesa moderna; é diferente do *Gaelic* escocês, sendo que o irlandês é a continuidade histórica do “Old Irish” e “Middle Irish” (TYMOCZKO, Maria. *Translation in a Postcolonial Context*. Manchester, UK: St. Jerome Publishing, 1999, p. 14).

o tradutor, seria indispensável, uma vez que a tradução deveria levar em conta o emprego de variantes dialetais no texto-fonte como passíveis de serem representadas na tradução.

Tymoczko afirma que há evidências de que James Joyce conhecia os principais versos e as linhas gerais de *The Book of Invasions*, uma vez que no texto do *Ulysses* há várias referências aos milesianos, uma em especial no capítulo 14, quanto à referência ao Clã Milly (Milly é o nome da filha de Bloom). Também há referências diretas ao livro em *A Portrait of the Artist as a Young Man* e em *Finnegans Wake*. Considerados juntos, os três personagens principais apontariam para esse mito em vez da literatura européia, de tal modo que a fonte para a interface de Stephen (um grego), Bloom (uma imitação de judeu) e Molly (uma dama da Espanha) é irlandesa. Tymoczko argumenta ainda que, mesmo se Joyce nada tivesse lido sobre *The Book of Invasions*, ele estaria familiarizado com suas linhas principais a partir de fontes orais sobre os Milesianos, Tuatha De Danann, Fir Bolgs e Fomorianos, assuntos recorrentes nas conversas do dia-a-dia e dos jornais à época de Joyce. Também consta que a biblioteca de Joyce incluía alguns livros escolares sobre esse assunto em traduções para o inglês.

Segundo Tymoczko, Joyce também faz em *Finnegans Wake* um trabalho de refração do Ciclo de Finn, embora conhecesse e usasse materiais de todo esse conjunto de antigas histórias irlandesas, como a autora demonstra em seu estudo. Comenta que já em 1892, Henri d'Arbois de Jubainville afirmava em “L'épopée celtique en Irlande” que o enredo de uma viagem marítima com companheiros de uma ilha a outra subjaz tanto o antigo gênero irlandês do “imram” (viagem) como a *Odisséia* de Homero. De fato, a *Odisséia* é uma “imram”. Apesar de usar os títulos tradicionais dados aos episódios do *Ulysses*, a autora acha que à medida que se aprende mais sobre outros mitos que estruturam o romance, mais essa prática deveria ser reconsiderada pela crítica acadêmica.

⁸⁶ Contendo elementos latinos legados pelos monges, o irlandês é a língua céltica mais conservada e a que possui as formas e a literatura mais antiga, sendo o seu veículo desde o século quinto da era cristã. Sua decadência teve início apenas no século 16, sob o reinado de Elizabeth I, acentuando-se no século 19 com a grande fome de 1846-1848, que reduziu o número de habitantes na Irlanda à metade, chegando a apenas 4 milhões no começo do século 20. Outro fator para o seu declínio foi a dominação inglesa, só voltando a crescer o seu uso a partir da criação da República do Eire, em 1922. Dados atuais indicam que hoje cerca de um milhão e oitocentas mil pessoas em todo o país afirmam ser capazes de falar o irlandês, muito embora os números do censo também demonstrem que muito poucas pessoas usariam efetivamente a língua no seu dia-a-dia. É aprendida na escola como segunda língua durante os doze anos de ensino fundamental. Cada cidade possui uma comunidade de falantes, com programas de rádio e TV em irlandês. Cf. CALLAN, Niall. *Irish Phrasebook Reference*. New Lanark, Scotland: Geddes & Grosset, 2004, p. 12.

Para a pesquisadora, o problema desses quadros conceituais é que eles determinam o que vai ser lido e, como não incluem a literatura irlandesa, os elementos irlandeses do *Ulysses* ainda não tenham sido mostrados por estudos acadêmicos, visto que a obra permaneceu isolada do público leitor irlandês como pertencendo a uma lista negra menos formal (a proibição de publicação do *Ulysses* nos Estados Unidos foi suspensa em 1933 e no Reino Unido – por sua “imundície e obscenidade” – em 1937), inclusa na desaprovação do clero. Como os leitores do *Ulysses* são mais cosmopolitas e já estão influenciados pela crítica literária estabelecida na Europa e América, os elementos da literatura irlandesa presentes no romance ainda não foram incorporados pelos cânones da literatura mundial.

Citando Bakhtin, Tymoczko reafirma que, assim como o entendimento do *Ulysses* seria inadequado sem algum relato dos paralelos homéricos, também uma leitura do *Ulysses* sem o relato dos paralelos com o mito irlandês é uma redução para a interpretação da obra, pois falta a apreciação da riqueza intertextual por trás do naturalismo de Joyce. Essa falta também deixa de iluminar a relação do *Ulysses* para com as obras dos escritores do Renascimento literário irlandês e de incluir o trabalho mítico de W. B. Yeats.

Todos os exemplos de interpretações possíveis até aqui apresentados para a obra confirmam, pois, a necessidade de se considerar o *Ulysses* como um caso de texto refratado e, obviamente, não seria possível atribuir-lhe uma só interpretação ou tradução “correta”. Mesmo a autora reconhece que sua leitura é parcial, pois, na medida em que focaliza a intertextualidade irlandesa da obra, apenas lê alguns dos sinais ali deixados por Joyce, sinais que uma medievalista e estudiosa da antiga língua e literatura irlandesas poderia ler.

Porém, assim como acontece com os elementos da mitologia grega ou com os paralelos de *Ulysses* com Dante e Shakespeare, as correspondências com a tradição irlandesa são gerais, parciais e sugestivas em vez de exaustivas.

Por que Joyce não forneceu um análogo irlandês ao estudo de Gilbert? Tymoczko responde que o escritor, ao moldar sua narrativa a partir de contos, motivos, imagens, gêneros narrativos e estilos irlandeses, o fez mais intuitiva que deliberadamente. Além disso, era o filho de John Stanislaus Joyce, um contador de histórias da tradição narrativa irlandesa. Joyce costumava dizer que o humor do *Ulysses* era o humor de seu pai. Este elemento, então, viria da tradição oral particularmente irlandesa, pela coexistência do cômico e do sério, uma vez que nas conversas e na cultura, pontos sérios são vistos como

piadas, às vezes satíricas e irônicas. Comprova-o o fato de Simon Dedalus, em *A Portrait*, ser um contador de histórias. Não é acidental, pois, que o livro comece com a voz do pai contando uma história ao garoto e termine com a invocação do jovem por um pai mítico, em que o pai representa o patrimônio artístico do garoto. A primeira consciência de Stephen é de seu pai como contador de histórias, e na medida em que o pai passa a profissão de contador de histórias ao filho no final do livro, a imagem não é diferente daquela do poeta irlandês, o bardo antigo, sendo responsável por treinar seu sucessor. Essas pistas do relacionamento literário entre pai e filho sugerem que Joyce participava de uma tradição de vida ligando-o à antiga literatura irlandesa, mas era uma tradição que havia cruzado a fronteira lingüística e era conduzida em inglês mais do que em irlandês. Mas Stephen é, em *Ulysses*, alguém que sabe o irlandês e cujo fluxo de consciência inclui muitos aspectos da tradição literária irlandesa.

Tymozcko também argumenta que Joyce viveu como escritor numa época e em um ambiente em que a arte era altamente politizada. Ele não gostava da idéia de que a arte devesse ser usada primariamente para propósitos políticos (como se pode ver em *The Day of the Rabblement*, em *Dubliners*). Em 1904, os escritores se aproximaram do movimento político quando Yeats colaborou com Augusta Gregory na peça *Cathleen ni Houlihan*. Mas Joyce achava que isso era uma “cilada política”. O teatro irlandês se afastava do ibsenismo para se especializar num drama que era irlandês no mais estrito sentido: dramas sobre agricultores irlandeses e renascimentos míticos. Como se negasse a esse tipo de engajamento, Joyce deixou o país. Ao escrever o *Ulysses*, valores simbólicos comumente aceitos para os personagens Bloom, Molly e Stephen viriam, portanto, mais da tradição européia, nada havendo de particularmente irlandês neles.

Joyce é visto, então, por meio da crítica como escritor europeu mais que irlandês. Seu espírito cosmopolita é enfatizado, além de seu desdém pelo renascimento literário anglo-irlandês e idéias nacionalistas. O leitor aprende, então, que os livros de Joyce são sobre irlandeses e escritos por um irlandês, mas não são para os irlandeses.

A obra de Tymoczko, porém, ao ver as incoerências nessa “tradução” das estruturas simbólicas do livro para com os títulos propostos por Stuart Gilbert, alarga as possibilidades metonímicas do romance. A obra não trata apenas de um veterano de Tróia chegando em Dublin, uma mulher tecendo e desfazendo uma tapeçaria de pensamentos, um

filho procurando (ou não) por um pai, sereias de bronze e um ciclope nacionalista. Configura-se pois o *Ulysses* como exemplo radical de obra literária metonímica. Como fariam os tradutores para preservar esses elementos ocultos também na língua da tradução?

Em *Translating in a Postcolonial Context*⁸⁷, Maria Tymoczko vai abordar a tradução da antiga literatura irlandesa também para questionar posicionamentos atuais na teoria da tradução, como os de “estrangeirização” e “domesticação”, colocando-os em perspectivas mais políticas e ideológicas, uma vez que, para a autora, nenhuma polaridade pode ser completamente suficiente para descrever a orientação do texto traduzido⁸⁸.

A tradução “metonímica” e a “tradução radical”

Citando Lefevere, Tymoczko explica que os textos literários “originais” são eles mesmos formas de reescritura. São metonímicos⁸⁹ porque a obra literária vai buscar um aspecto, um atributo ou uma parte para substituir um todo. *Ulysses* vai então reaparecer na literatura moderna como refração metonímica de mitos antigos de várias maneiras e em vários níveis⁹⁰. Para Tymoczko, tradução é uma forma de representação. Cada tradução vai enfatizar um aspecto particular do original. Como ela mesma observa, sua “tradução” na interpretação do *Ulysses* como reescritura de antigos mitos irlandeses só foi possível por ser ela mesma uma estudiosa de literatura irlandesa medieval, reconhecendo na obra esses mitos. Ao expor o conceito de “Metonymics of Translation”, demonstra que todos os textos literários, tanto os “originais” como os “traduzidos”, evocam metonimicamente o contexto literário e cultural em que emergiram. Portanto, se o leitor ou o tradutor não reconhece a

⁸⁷ TYMOCZKO, Maria. “The Metonymics of Translation”, in *Translation in a Postcolonial Context*. Manchester, UK: St. Jerome Publishing, 1999, p. 41-61.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 56.

⁸⁹ Segundo o dicionário Aurélio, em sua versão eletrônica, metonímia é um “tropo que consiste em designar um objeto por palavra designativa doutro objeto que tem com o primeiro uma relação de causa e efeito (trabalho, por obra), de continente e conteúdo (copo, por bebida), lugar e produto (porto, por vinho do Porto), matéria e objeto (bronze, por estatueta de bronze), abstrato e concreto (bandeira, por pátria), autor e obra (um Camões, por um livro de Camões), a parte pelo todo (asa, por avião), etc.”

⁹⁰ Para exemplificar, a teórica lembra que talvez a mais famosa metonímia da literatura moderna seja a frase de abertura do episódio “Sirens” em *Ulysses*, em que “bronze by gold” é a metonímia para as duas garçonetes, representadas na frase respectivamente pelos atributos da cor de seus cabelos.

metonímica da obra ou do texto-fonte terá problemas em sua interpretação. O leitor do texto traduzido, por sua vez, também terá problemas se o texto da tradução não evocar metonimicamente aspectos da língua e da cultura de chegada.

No caso do *Ulysses*, se seus leitores não estiverem familiarizados com os aspectos irlandeses escondidos na obra, não vão poder interpretá-lo, assim como os tradutores também não vão poder “contar uma nova história” na língua de chegada via tradução.

Também na relação texto traduzido e texto-fonte, o primeiro tanto pode representar metonimicamente aspectos do texto “original” como também representar metonimicamente características do sistema literário da cultura e da língua do tradutor. Dessa forma, tanto para leitores como tradutores da obra de Joyce, as refrações (sejam elas comentários, notas, críticas, adaptações ou traduções) se configuram como indispensáveis para que se possa construir uma “significância metonímica” (*metonymic significance*) quanto ao seu conteúdo semântico.

Para o tradutor, o conceito ainda é mais relevante. Como questiona Tymoczko no caso da tradução da literatura antiga irlandesa, o que acontece quando os aspectos metonímicos da narrativa são opacos em vez de transparentes ao receptor na cultura da tradução? Como traduzir uma obra cujos personagens, enredo, estrutura formal, gênero e alusões literárias, apenas para citar alguns parâmetros presentes em qualquer sistema literário, são trabalhados de maneira inovadora e ficam ilegíveis ao público-alvo da tradução?

Como os níveis metonímicos da obra literária têm a ver com os seus aspectos metafóricos, isto é, de significado para a experiência humana, Tymoczko destaca sua importância para a epistemologia da literatura, uma vez que tais aspectos metonímicos são essenciais para o seu aprendizado, reconhecimento e conhecimento enquanto texto literário.

Como informa Ellmann, o primeiro livro de Joyce traduzido para o francês, *Portrait of the Artist as a Young Man*, foi recebido sem muito entusiasmo pelos resenhadores franceses em 1924. Quanto ao *Ulysses* e *Finnegans Wake* muitos críticos as têm recomendado como obras que devem ser apenas lidas no original por apresentarem dificuldades insolúveis aos tradutores, tais como o uso de palavras compostas, neologismos, trocadilhos, além do dialeto conhecido como “Hiberno-English” - uma mistura de inglês e irlandês usado em Dublin. Dificultam também a tradução, como já foi discutido neste estudo, os vários incidentes históricos e autobiográficos inseridos nos

monólogos interiores dos personagens, as inúmeras alusões literárias e os diferentes aspectos estilísticos, os quais parecem ficar insolúveis, ou ininteligíveis na transposição para outras línguas.

A obra em inglês e alemão do filólogo suíço Fritz Senn, de Zurique, elenca muitas dessas dificuldades e comenta a transposição do *Ulysses* para outras línguas em várias traduções analisadas em sua obra *Joyce's Dislocutions*⁹¹, uma coleção de ensaios do crítico editadas em 1984 por John Paul Riquelme. Trazendo vários dos temas e comentários sobre as palavras usadas por Joyce, Senn define a tradução como um olhar estrangeiro sobre o *Ulysses* que, se por um lado transforma e desloca o original, por outro traz novas interpretações para a obra. Justifica com o fato de que, com Joyce, forma e conteúdo se tornam um amálgama. A tradução, por realizar alterações drásticas da forma, seria na verdade impossível. Em *Ulysses*, o que tem sido chamado de “forma expressiva”, a linguagem típica da poesia, e que é levada ao limite em *Finnegans Wake*, traz problemas semelhantes ao da tradução poética, já que nenhuma palavra parece ser descartável como não essencial na obra de Joyce, e dificilmente realizável com o equivalente semântico em outras línguas, uma vez que, segundo Senn, as obras de Joyce já consistem em si mesmas em várias traduções e processos cognatos, ou seja, uma intratradução⁹². O crítico suíço cita o episódio “Oxen of the Sun” como sendo um exemplo da mais radical e contínua intratradução, em que Joyce elenca uma série histórica de recursos literários e de desenvolvimento lingüístico na história da língua inglesa. Nesse aspecto, Senn acredita que *Ulysses* seja talvez a primeira obra de ficção intratransferível, pois “Oxen of the Sun” apresenta não somente a morfologia e a sintaxe que se modificaram através dos séculos, mas também usos e costumes, atitudes, convenções, técnicas épicas e ênfases românticas, tornando o episódio “impossível” de ser adequadamente traduzido⁹³. Assim, em questões

⁹¹ SENN, Fritz. *Joyce's Dislocutions*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1984.

⁹² O processo de tradução no próprio livro é explicado com o episódio Calypso, em que Bloom, de manhã, traduz timidamente uma palavra difícil de origem grega, “metempsychosis”⁹², para sua mulher. Ele primeiro escolhe um registro muito alto e intelectual: “transmigration of souls”, que é logo escarnecido por Molly: “O, rocks!... Tell us in plain words.”⁹² Depois traduz outra palavra difícil, “reincarnation”, através de frases familiares: “Some people believe...that we go on on living in another body after death, that we lived before.” Ao mesmo tempo, pensa numa ilustração gráfica adequada para a palavra: “The *Bath of the Nymph* over the bed... you could be changed into an animal or a tree, for instance. What they called nymphs, for example”. In: JOYCE, James. *Ulysses. (The 1922's text)*. Introduction, Select Bibliography, Chronology, Appendices, Explanatory Notes from Jery Johnson. Oxford: OUP, 1993.p. 62-63.

⁹³ SENN, op. cit., p. 52. No Brasil, porém, Caetano Waldrigues Galindo vem desenvolvendo, em seu doutoramento na Universidade de São Paulo, o projeto tradutório desse episódio. Propõe para a tradução do

de traduzibilidade, Joyce é geralmente citado como um caso limite, uma “*selva selvaggia* de trocadilhos, palavras-valise, pastiches e armadilhas alusivas”⁹⁴.

Com efeito, na primeira metade do século vinte, o tema da traduzibilidade parecia ser fundamental para a pesquisa em tradução. Os estudos lingüísticos do estruturalismo questionavam a possibilidade de uma interpretação confiável, uma vez que existe o fenômeno da indeterminação semântica básica. Na filosofia da linguagem, o filósofo norte-americano Willard V. O. Quine é bastante conhecido pela sustentação que faz sobre a *indeterminação da tradução*⁹⁵, ou seja, a inevitável instabilidade do processo significativo. Em suas considerações, questiona a possibilidade de se traduzir de uma língua para outra, pois existem tramas de sentenças e elas são intraduzíveis⁹⁶. Ou seja, há casos – nos da “tradução radical” – em que o tradutor, lidando com línguas sem parentesco, não encontra indícios de apoio para sua interpretação na cultura, no ambiente, ou no contexto da situação comunicativa. Como cada língua tem sua própria maneira de pensar, para se traduzir de uma língua para outra o tradutor adota “hipóteses de análises” e esquemas que vão invariavelmente modificar o original.

Quine demonstra, a partir de comparações da tradução para com a lógica matemática, que, dependendo do contexto, utiliza-se uma determinada teoria de conjuntos e ao traduzi-la, é preciso modificá-la. Cita como exemplo o problema de se traduzir uma língua indígena – a “jungle language”: o ponto inicial do tradutor não são as palavras, mas as sentenças relacionadas com os contextos ou estimulações sobre os próprios indígenas. O problema da *indeterminação da tradução* liga-se com o da *indeterminação da referência*. Isso ficou bastante conhecido em Quine com o exemplo que fornece da palavra *Gavagai*. Numa situação em que um suposto lingüista, sem a ajuda de intérpretes, tenha de traduzir

episódio um “pastiche transcriativo” com a linguagem da literatura brasileira, desde os trovadores medievais galaico-portugueses até chegar a Machado de Assis. Trechos e comentários do autor sobre a tradução de “Gado do Sol” compõem a publicação comemorativa para a 18ª edição do *Bloomsday* 2005. Cf. GALINDO, Caetano Waldrigues. “Dando nome aos bois executados por James Joyce, o de muitos ardis”. In: TÁPIA, Marcelo (org.). *Assassinos do Sol*. Edição comemorativa do 18º *Bloomsday*. São Paulo: Olavobrás, 2005, p. 11-25.

⁹⁴ PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990, p. 92.

⁹⁵ As idéias de Quine sobre a tradução estão em dois textos “Meaning and Translation” e “Term and Object”, este último publicado em 1960 na obra *Word and Object*.

⁹⁶ Dois estudos em português sobre as “ameaças” de Quine às teorias da tradução foram feitos por Ronald Taveira da Cruz em “Quine e Campos: duas embarcações tradutórias”, in CARVALHAL, T. F. et al (org.). *Transcrições: Teoria e Práticas*. Porto Alegre: Editora Evangraf, 2004, p. 63-70, e por Cristina Carneiro Rodrigues, em *Tradução e Diferença*, São Paulo: Editora UNESP, 2000, p. 174-6.

algumas palavras ditas por um indígena, este aponta para um objeto e pronuncia a palavra *Gavagai*. Esse lingüista tradutor, ao olhar para o objeto, constata que a palavra significa “Coelho” na sua língua. O problema é que quando o indígena aponta para o *Gavagai*, ele pode tanto estar falando do coelho, como das orelhas, das patas, da habilidade ou da maneira como o coelho pula⁹⁷.

Para Quine, a experiência dessa “tradução radical” desafiaria mesmo uma maior afinidade entre línguas e culturas, proporcionando nada mais que uma ilusão de haver frases intertraduzíveis. A indeterminância da tradução permanece, visto que esta seria apenas um envoltório verbal para algum significado intercultural e só possível em algumas sentenças ocasionais, se o tradutor for bilíngüe, pois, desse modo, teria condições de se comportar como o nativo da língua para a qual traduz⁹⁸.

No caso de Joyce, a tradução do *Ulysses* também consistiria em tradução radical, dadas as dificuldades de interpretação da obra no aspecto intercultural. Embora seja possível reconhecer a língua inglesa como base, há uma mistura de influências européias e de elementos muito específicos da cultura irlandesa, como ficou demonstrado no estudo de Maria Tymoczko.

A questão da intraduzibilidade debatida por Quine vai ser também discutida em outras abordagens da filosofia da linguagem. Martin Heidegger, por exemplo, em 1946, escreve o ensaio “The Anaximander Fragment”, no qual deixa bem claro como os referidos esquemas conceituais diferentes complicam as traduções modernas da filosofia grega clássica⁹⁹.

⁹⁷ Essa tradução, para Quine, é radical, porque o tradutor nunca irá saber realmente que mensagem o indígena quer passar ao falar *Gavagai*. Daí a *indeterminação da tradução*: não é possível determinar o que é que vai ser traduzido. Ronald Taveira da Cruz traz o exemplo para o contexto brasileiro, quando o Padre Anchieta quis traduzir a Bíblia para os indígenas. O padre lingüista teria que traduzir observando “os contextos que estimulavam uma aproximação. Assim Jesus ficou sendo o Deus do Trovão, e Maria, a Iansã... Houve, desta forma, uma tradução literária, cultural e lingüística”. Cf. opus cit. p. 65. Estudo mais aprofundado sobre a tradução catequética de José de Anchieta no Brasil é desenvolvido no artigo de Paulo Edson Alves Filho e John Milton: “Inculturation and acculturation in the translation of religious texts”, in *Target*, Vol. 17:2 (2005), John Benjamins.

⁹⁸ QUINE, W. V. O., “Meaning and translation”, 1959. In: in VENUTI, Lawrence (edit.). *The Translation Studies Reader*. New York/London: Routledge, 2000, p. 109. O filósofo comprova sua habilidade, pois a partir de uma permanência por vários anos em São Paulo, conseguiu realizar um curso de lógica matemática na Universidade de São Paulo, do qual resultou em 1944 o seu livro escrito originalmente em português, *O Sentido da Nova Lógica*.

⁹⁹ Ver nota 13.

O norte-americano Eugene Nida encontra uma saída para essa “ameaça” de intraduzibilidade de Quine. Em 1964, com seus “Principles of Correspondence”¹⁰⁰, propõe a busca de equivalências culturais por meio de paráfrases.

No entanto, a “inderterminação de correlação” que ocorre entre duas línguas na descrição de Quine, também “poderia minar as bases que fundamentam a concepção de tradução como equivalência de Nida, ou de Catford, pois abalaria o próprio conceito de equivalência”¹⁰¹.

Os estudos de tradução, no entanto, prosseguem e apontam várias abordagens que deixariam a abstração da filosofia analítica de Quine como questão para ser discutida no âmbito de outras disciplinas. Mas esta não escaparia à ascensão dos estudos pós-estruturalistas a partir da década de 70, quando a linguagem se torna um campo de incontável polissemia com os estudos de Jacques Derrida. Cristina Carneiro Rodrigues cita o ensaio de Kirsten Malmkjær, para quem a saída para a tradução seria adotar a noção de “equivalência real”, proposta por Toury¹⁰², cabendo ao tradutor tomar decisões quanto a seguir ou não as normas lingüísticas do texto-fonte ou do polissistema literário da língua da tradução.

Para o filósofo espanhol José Ortega y Gasset o problema da intraduzibilidade não se restringe ao nível lingüístico. Em seu ensaio de 1937¹⁰³, aborda a questão da interpretação do sentido do original como algo impossível em razão das diferenças radicais entre as culturas. Há fenômenos que não encontram qualquer tipo de equivalência, dada a diferença de mentalidades e aspectos da cultura e da tradição dos povos. Nessa impossibilidade residiria a “miséria” da tradução. Nesse caso, tanto o leitor como o tradutor da obra estrangeira, por mais eruditos que sejam, não vão entender tudo e conseguir transpor para a sua língua. Essa impossibilidade persiste por mais que suas técnicas reflitam os elementos da obra estrangeira, sobretudo quando essa obra for a de Joyce, que reflete muitas outras línguas e culturas. Por outro lado, o “esplendor” da tradução deriva desse

¹⁰⁰ In: VENUTI, Lawrence (edit.). *The Translation Studies Reader*. 2nd ed. New York/London: Routledge, 2004, p. 153-167.

¹⁰¹ In RODRIGUES, Cristina Carneiro, *Tradução e Diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 2000, p. 175.

¹⁰² TOURY, G. *In search of a theory of translation*. Tel Aviv: Porter Institute, 1980, p. 116.

¹⁰³ Cf. ORTEGA Y GASSET, José. “Miseria y esplendor de la traducción”, in *Obras Completas de José Ortega y Gasset*. Vol. V. Madrid: Revista de Occidente, 1964, 6^a. ed., p. 443-452.

“The misery and the splendor of translation”. In VENUTI, Lawrence (edit.). *The Translation Studies Reader*. New York/London: Routledge, 2000, p. 49-63.

mesmo aspecto, pois, sendo impossível trazer o elemento cultural e lingüístico estrangeiro para a tradução, é necessário manipular as diferenças para “forçar” o leitor do texto traduzido a partir de seus hábitos lingüísticos e obrigá-lo a se movimentar dentro dos hábitos do autor estrangeiro. Desse modo, traduzir de maneira estrangeirizante é útil ao desafiar as complacências da cultura contemporânea porque promove uma consciência histórica que se acha ausente nas ciências matemáticas e físicas:

“Los hombres de otros tiempos habían menester de los antiguos em um sentido pragmático. Necesitaban aprender de ellos muchas cosas para utilizarlas con plena actualidad. Se comprende que entonces la traducción intentase modernizar el texto antiguo, asimilarlo al presente. Pero nuestra conveniència es la contraria. Necesitamos de ellos precisamente em cuanto son disímiles de nosotros, y la traducción debe subrayar su carácter exótico y distante, haciéndolo como tal inteligible.”¹⁰⁴

O escritor argentino Jorge Luís Borges desenvolve ainda mais essas questões teóricas em seu ensaio de 1935 sobre os tradutores das “*Mil e Uma Noites*”¹⁰⁵. Para Borges, as traduções literárias produzem representações variáveis do texto e da cultura estrangeira, e sua “veracidade” ou grau de equivalência está, portanto, sempre em dúvida, sem levar em consideração seu impacto ou influência. Ao analisar as características textuais das traduções, tais como o léxico e a sintaxe, prosódia e discurso, ele as explica com referência aos “hábitos literários” do tradutor e quanto às tradições literárias da língua da tradução. Borges aprecia mais as traduções que sejam escritas “no despertar de uma literatura” e, portanto, “pressupõem um rico (e anterior) processo”. Isso o leva a valorizar a linguagem “heterogênea”, uma “gloriosa hibridização” que mistura arcaísmo e gíria, neologismo e empréstimos estrangeiros.

No âmbito brasileiro, o poeta e tradutor José Paulo Paes também assinala que a questão da intraduzibilidade se esclarece no nível do praticável. Dadas as idiossincrasias da sintaxe e da semântica de cada idioma, a transposição vai sempre envolver uma certa perda ou acréscimo. Para Paes, uma perda na semântica do significado pode ser compensada por

¹⁰⁴ “Miseria y splendor de la traducción”, opus cit. p. 451.

¹⁰⁵ “The translators of the *Thousand and One Nights*”, in VENUTI, Lawrence (edit.). *The Translation Studies Reader*. 2nd ed. New York/London: Routledge, 2004, p. 94-108.

um ganho na semântica do significante, permitindo ao tradutor manter um certo equilíbrio nas aproximações entre texto-fonte e texto traduzido¹⁰⁶.

Porém, dos teóricos de tradução analisados para tentar responder ao impasse quiniano, Maria Tymoczko é a que mais avança na discussão teórica dos pressupostos da tradução radical. Em “On Translating a Dead Language”¹⁰⁷, nas considerações que continua a fazer sobre as traduções para o inglês da literatura em irlandês antigo (o “Old Irish”), a autora propõe a experiência real de tradução de uma língua morta como questão teórica relevante para contrapor a indeterminação em tradução na hipótese desenvolvida pelo pensador norte-americano.

Primeiramente, considera como óbvio o caráter imperialista do argumento de Quine, uma vez que o seu investigador-linguista não investe muito tempo para compreender a língua e a cultura “jungle”:

In fact Quine acknowledges that there is a way, “though costly”, in which the jungle linguist can accomplish radical translation: “he can settle down and learn the native language” such that “once he becomes bilingual and so transcends the observation sentences, he can bicker with the native as a brother” (1960:47, cf. 28).¹⁰⁸

Tymoczko ainda reitera que o argumento de indeterminação de Quine não seria, em princípio, adequado para se tratar de tradução no sentido comumente dado a essa palavra, pois o seu experimento com “tradução radical” seria uma abordagem inicial para uma teoria de referência, análoga às que procuram mapear as indeterminações da comunicação interlingual. Desse modo, para Tymoczko, o experimento não teria quase nada a ver com a palavra *tradução* da maneira como ela ocorre na experiência e nas práticas de uma língua comum. O exemplo de Quine com a palavra *Gavagai*, suscitaria, pois, um interesse interlinguístico relativo já que sua “tradução” é feita pelo teórico em termos mais referenciais (“rabbit!” ou “lo, a rabbit!”). Assim, o teórico não dá conta dos problemas reais da tradução, que estariam, segundo Tymoczko, mais relacionados àqueles enfrentados pelos tradutores na representação de características variantes obrigatórias da língua, tais como as dos marcadores temporais em formas verbais (“there was a rabbit”, “there is a rabbit” ou

¹⁰⁶ Cf. PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990, p. 41.

¹⁰⁷ In TYMOCZKO, Maria. *Translation in a Postcolonial Context*. Manchester, UK: St. Jerome Publishing, 1999, p. 146-162.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 147.

mesmo “there will be a rabbit”). Portanto, Quine vai apresentar as questões de tradução apenas como análogas às questões intralingüísticas desenvolvidas em sua obra *Word and Object*¹⁰⁹.

Seguindo mais adiante em sua crítica ao uso do termo “tradução” para os “stimulus meanings”, Tymozko também considera absurdo o experimento de Quine. A hipótese de comunicação entre dois seres humanos que não levasse em consideração qualquer possibilidade de o lingüista (tradutor) ter algo em comum com a língua ou a cultura de seu informante (o estrangeiro), seria pragmaticamente inconvincente na demonstração da “indeterminação” em tradução:

This is a view of translation that is at best modelled by a person utterly ignorant of a source language and armed only with a bilingual dictionary: a model vigorously rejected by the last several decades of work on translation theory and practice.¹¹⁰

No contexto do estudo das traduções do *Ulysses* desenvolvido neste estudo, o argumento de Tymozko é da maior relevância. A obra poderia corresponder, em princípio, a um caso de “tradução radical” na medida em que muito da linguagem de Joyce é “inventada”, não correspondendo aos padrões de comunicação em língua inglesa reconhecido por qualquer tradutor que conheça essa língua. Mesmo para os irlandeses, a linguagem joyciana é ininteligível em certas partes. E Joyce vai levar esse procedimento ao limite no *Finnegans Wake*, considerado com muita coerência por muitos tradutores como intraduzível. Como faria o tradutor nessas circunstâncias? Como resposta, Tymozko cita o caso limite que analisa da tradução “radical” da literatura produzida em uma língua morta, o Old Irish. Embora o tradutor não conte com referenciais imediatos em sua língua, esta pode ser traduzida, pois literatura se faz com textos, e “a compreensão da *língua* de um texto não pode ser separada da compreensão da obra como um *texto organizado*¹¹¹”.

Assim, para a tradução “radical” de uma narrativa de inovações formais, como a do *Ulysses*, defendida neste estudo, Tymozko sugere uma abordagem inicial de tradução mais facilitadora, como a do primeiro tipo de tradução de Schleiermacher. Esta tenta ser

¹⁰⁹ Ibidem, p. 148.

¹¹⁰ Ibidem, p. 149. O argumento de Tymoczko poderia também ser confirmado com o caso verídico, relatado por Herzog em seu filme de 1975, do processo de “civilização” de Kaspar Hauser, o jovem alemão encontrado perdido numa praça em 1828, tendo passado a vida inteira isolado num porão, sem falar ou ao menos conseguir ficar em pé.

¹¹¹ Ibidem, p. 155 (minha tradução).

totalmente natural na própria língua-alvo, como se fosse uma obra original escrita na língua do tradutor. Aqui a autora parece corroborar o pensamento de Goethe, de que uma obra deveria ser introduzida em uma língua por esse tipo de tradução domesticada - em que o tradutor teria mais liberdade de interpretação em relação ao original - e não pela tradução palavra a palavra, como a do segundo tipo proposto por Schleiermacher. Tymoczko explica sua abordagem:

... preliminary translation on the accessible parts of the text results in a preliminary understanding of the characters, the plot, the narrative view-point, and so forth. By focusing on these accessible elements, including perhaps the situation, the actions, and the tone, the translator arrives at a preliminary interpretation or set of alternative interpretation of the text as a whole. These interpretations can then be used with reference to the difficult passages of the text. The interpretations serve as guidelines for choosing between alternative translations where the syntax is ambiguous or where there are several meanings for a word or indeed where there are no established meanings for a word at all. The textual choices that result in turn help to determine which other interpretations of the text are more valid, or they refine and elaborate a single interpretation.¹¹²

A autora esclarece também que as interpretações, por sua vez, não podem ser baseadas no gosto pessoal do tradutor; antes deveriam ser determinadas à luz do maior conhecimento pelo tradutor da cultura em que se insere o texto literário. Tal sugestão corrobora a necessidade defendida aqui neste estudo de uma maior divulgação - por meio de refrações e traduções - dos estudos interpretativos e críticos sobre o *Ulysses*. Também de se pensar em procedimentos outros que não os baseados em dicotomias estanques para traduzir novamente o *Ulysses*.

Mas como pensar a proposta de Tymoczko para a interpretação de um “texto organizado” em parâmetros culturais de tradução?

¹¹² TYMOCZKO, *ibidem*, p. 155.

CAPÍTULO 2 – A “ANALÍTICA” DE ANTOINE BERMAN E A “TRANSCRIÇÃO” DE HAROLDO DE CAMPOS: CAMINHOS PARA JOYCE

O caminho ético de Berman

“ I am James Joyce. I understand that you are to translate *Ulysses*, and I have come from Paris to tell you not to alter a single word.”

James Joyce¹¹³

Em *L'Épreuve de l'Étranger* (1979) e “*L'auberge du lointain*” (1986), Antoine Berman faz uma crítica veemente a abordagens domesticadoras que levem em consideração mais o entendimento (a transmissibilidade) do texto traduzido em detrimento da maior literalidade (a estrangeirização) do texto à língua e ao estilo do autor do texto original. Critica principalmente o modelo tradicional francês de traduções “embelezadoras” e “poetizantes” (*les belles infidèles*¹¹⁴) as quais já teriam influenciado a teoria de tradução ligada ao Idealismo nacionalista alemão de Schlegel, Herder e Goethe, por exemplo, e continuariam até hoje. Porém, nas traduções de Hölderlin (1770-1843), Berman vai identificar princípios renovadores conscientes que estabelecem a dicotomia “próprio” e “estrangeiro” na poética alemã. Em suas traduções para o alemão de textos clássicos gregos, como *Édipo* e *Antígona*, Hölderlin incorpora simultaneamente elementos lingüísticos gregos e nativos, pois integra seu dialeto materno suábico à poética que remete tanto a Klopstock, Voss e Herder, como a Lutero e ao alemão antigo¹¹⁵. Essa abordagem

¹¹³ In: ELLMANN, Richard. *James Joyce* (1959). Op. cit., p. 705.

¹¹⁴ Tymoczko chama a atenção para as questões de poder e liberdade na tradução ao se referir ao fato de que o movimento conhecido como *les belle infidèles* do século 17 francês coincide com o apogeu do imperialismo cultural francês. Fortalecidos pela autoridade cultural, os tradutores/ autores das traduções “belas” mas “infieis” faziam com que a obra estrangeira dissessem o que queriam e do modo como o queriam (cf. nota 22, in TYMOCZKO, Maria. *Translation in a Postcolonial Context*, op. cit., p. 162).

¹¹⁵ Um processo tradutivo semelhante ao de Hölderlin parece ter sido o empregado no Brasil por um seu contemporâneo, o poeta e tradutor maranhense Odorico Mendes (1799-1864). John Milton (1998: 208) assim descreve como Mendes traduziu a *Eneida* e a *Odisséia* para o português: tentou encontrar equivalentes para os itens lexicais do grego e do latim; criou neologismos e também situar os textos clássicos na realidade brasileira. Outra técnica de Mendes seria a de interpolar versos de outros poetas (Camões, Francisco Manuel de Melo, Antônio Ferreira e Ferreira) em sua tradução. Milton assinala que os irmãos Campos também se valem dessa técnica. Cita também o fato de Haroldo de Campos posicionar Odorico Mendes, com suas

“etimológica” da língua em Hölderlin vai inspirar a analítica de Berman, na medida em que propõe para a tradução um processo, não apenas mediador, mas de relação para com o Outro, uma prova do Estrangeiro.

Em *L'Épreuve de l'Étranger*¹¹⁶, Berman ressalta que a obra original literária pode e deve ser traduzida. Vai mais além: defende re-traduições das obras clássicas, fundamentais para a cultura ocidental. Acredita que a retradução, ao se aliar a um sentido mais histórico e cultural – como o de Heidegger em seu projeto de re-leituras da filosofia grega –, além de ser interpretação é também um recurso para manter a tradição. E, na medida em que o ato tradutório está presente em todos os domínios das ciências humanas como no da psicanálise, etnologia e lingüística, Berman defende uma ciência da tradução. A sua visada psicanalítica estaria no desejo do tradutor, na sua pulsão de traduzir; a etnológica, no reconhecimento de que a tradução lida com o discurso do Outro, do estrangeiro – o “selvagem”; e aqui o tradutor se depara com o dilema de Schleiermacher: levar o leitor ao estrangeiro, ou levar o estrangeiro até o leitor. Mas é na lingüística, nas considerações sobre a “equivalência na diferença” de Jakobson e “no texto organizado”, que Berman vê oportunidade de embasar sua proposta “científica” de tradução.

Assim Berman propõe rever os conceitos de traduzibilidade, agora formulados em questionamentos sobre a ética de uma ciência da tradução. Esta nova “ciência”, como também o propõe Lefevere, fundamentaria um *sujeito*, origem e fonte do saber – pois, como experiência e operação, abarcaria um conhecimento *sui generis* sobre as línguas, as literaturas, as culturas, os movimentos de intercâmbio e de contato. Teria uma teoria da obra e da tradução que recorresse ao pensamento analítico com um novo *objeto* do saber, a tradutologia – ou a “cientifização”, a prática da tradução.

Para Berman, as reflexões de Ezra Pound sobre poesia, crítica e tradução seriam fundamentais para a formulação de uma teoria e prática moderna da *tradução poética*. Para a tradutologia, propõe os estudos lingüísticos, pois assim como a “lingüística de um

“palavras-montagem”, como pioneiro na literatura brasileira entre os artesãos da língua, da mesma tradição de James Joyce e de Guimarães Rosa. In: MILTON, op. cit., p. 208-209.

¹¹⁶ As referências a essa obra neste estudo serão às da tradução de Maria Emília Pereira Chanut: BERMAN, Antoine. *A prova do Estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

Jakobson interroga os poetas, ela poderia interrogar os tradutores. É exatamente esse o jogo recíproco que propõe, no Brasil, um Haroldo de Campos¹¹⁷.

Ainda segundo Berman, o tradutor inconscientemente vai deformar o conteúdo do original e ser antiético tanto para com o autor do texto-fonte como para com o leitor da tradução. Berman não aceita a idéia de tradução como comunicação, pois estaria sendo *éthnocentrique, hypertextuelle e platonicienne* – dirigindo-se somente à cultura do tradutor. Esta acaba criando um outro texto, uma imitação ou um pastiche, pouco se interessando pelo estilo e forma do texto original.

Em *Pour une critique des traductions: John Donne*, obra escrita quando já estava doente em 1991, Antoine Berman começa a propor uma “crítica produtiva” (expressão de Schlegel) de traduções, a partir da análise de duas traduções francesas e uma mexicana do poema “Going to bed”, de John Donne. Para o teórico francês, a crítica é positiva na medida em que não visa apenas julgar e destruir uma obra para se propor uma nova tradução. Leva em conta a análise rigorosa da tradução, seus traços fundamentais, seu projeto tradutivo, o horizonte em que surgiu, a posição do tradutor, a recepção da obra traduzida, além do confronto com outras traduções estrangeiras da mesma obra.

Cita como exemplos de crítica negativa, as realizadas à maneira do crítico francês Henri Meschonnic e as da escola de Tel-Aviv (Even-Zohar e Toury) e seus adeptos belgas e canadenses. Segundo John Milton¹¹⁸, Meschonnic avalia como boa a tradução que recria a forma do original, sendo quase uma reescritura do texto de partida na língua de chegada, produto de verdadeiros escritores. A tradução deveria ser considerada não no plano da lingüística, mas da poética. Quanto às análises críticas produzidas pela escola de Tel-Aviv, Berman pensa serem do tipo funcionalista e determinista, que tentam reconhecer as ideologias que marcam a prática tradutiva, com observações neutras e científicas de verdades tradutológicas.

Em vez de análises negativas, Berman propõe seu próprio projeto crítico, que se vale da hermenêutica tal qual a desenvolvida por Paul Ricoeur e Hans Robert Jauss. Fundamenta-se também em Walter Benjamin, porque acredita que é esse teórico alemão que consegue explicitar e ordenar (e não sistematizar) a experiência da análise de

¹¹⁷ BERMAN, op. cit., p. 321.

¹¹⁸ MILTON, J. *Tradução: teoria e prática*, 2ª. ed., São Paulo: Martins Fontes, pág. 167.

traduções. Ainda segundo John Milton¹¹⁹, a idéia central do famoso ensaio de Benjamin, “A tarefa do tradutor”, é que a tradução verdadeira deve traduzir a forma da obra-fonte. Traduzir literatura não é comunicar, não é transmitir o sentido ou a mensagem do original.

Concordando com Benjamin, Berman expõe o seu programa para uma tradução ética: o tradutor deveria deixar a língua-alvo ser afetada pela língua estrangeira, procurando em seu fazer tradutório ao mesmo tempo aprofundá-la e expandi-la. O tradutor deve incorporar mais o modo de significação do original do que seu conteúdo. O pleno sentido da palavra não se esgotaria no significado, mas sim adquiriria a sua significância poética na união do significado com o modo de significar. Estabelece uma distinção entre o texto técnico e uma obra poética: esta nunca é mensagem e não transmite nenhuma espécie de informação.

Berman explica que sua abordagem na análise das traduções é constituída de várias etapas. Primeiro, as leituras da tradução ou das traduções, sem levar em conta o original. O objetivo dessa etapa é tomar contato com o autor do texto traduzido, o “sujeito tradutor”. Deve pesquisar quem é o tradutor, sua posição tradutiva, seu projeto de tradução e seu horizonte tradutivo. Essas seriam as categorias hermenêuticas da análise. A segunda etapa seria a leitura do original, feita do mesmo modo que as leituras precedentes. A seguir, se efetuariam as confrontações da tradução com o original, verso a verso, no caso do poema, e também destes com os versos das traduções anteriores, contemporâneas e em outras línguas. Tal procedimento equivaleria a uma análise de re-traduições. Essa confrontação seria realizada em quatro “frentes”: a dos elementos e passagens selecionadas no original com passagens correspondentes na tradução; a dos elementos e passagens julgados problemáticos na tradução com as do original; o confronto dessas passagens em outras traduções e, finalmente, a comparação da tradução com o projeto subjetivo do tradutor e suas escolhas. Se esses confrontos se revelarem negativos, pode-se refletir sobre uma nova tradução. Para Berman, essa etapa corresponderia a uma crítica “produtiva”, a que tentaria dar condições para o tradutor, no caso do poema de John Donne, de manter um Donne londrino, mas em língua francesa, e não apenas chegar a produzir um Donne francês ou tentar afrancesar de maneira arcaica o poema inglês.

¹¹⁹ MILTON, op. cit., pág. 160.

É interessante observar como Berman explica seu conceito de crítica positiva. Em “John Donne, traductions et retraduction”, a segunda parte de seu estudo com as traduções de “Going to Bed”, após a aplicação de sua crítica positiva, Berman prefere a tradução do poema feita em espanhol por Octavio Paz (1971), em detrimento das realizadas para o francês, a de Auguste Morel (1925) e Yves Denis (1962). Berman elogia a tradução “livre” de Paz, porque sua fidelidade estava na leitura e interpretação da poética de Donne. Mesmo as omissões do poema traduzido em relação ao original mantiveram a unidade da elegia em inglês. Na comparação entre as três traduções, nas francesas Berman ressalta a pouca tentativa de recriar a linguagem donniana, ao mesmo tempo coloquial e reflexiva. Após a confrontação dos poemas, Berman considera que as traduções francesas são arcaizantes, muito apegadas à estrutura da versificação ao gosto francês arcaico, ao passo que a poesia de Donne e Paz revelavam uma mistura do complexo e do simples, da reflexão e do imediatismo. A de Paz o faz em sintonia para com o Século de Ouro da poesia espanhola¹²⁰. Portanto, Berman aplica como parâmetro de avaliação as mesmas qualidades que identifica como essenciais nas traduções hölderlinianas para a tradução do texto poético de Donne.

No artigo “Translation and the trials of the foreign”¹²¹ e no ensaio “La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain”¹²², Berman expõe seu programa de análise de traduções em confronto com originais em prosa.

O autor propõe-se a examinar o sistema de deformação textual que opera em cada tradução e que a impede de ser uma “experiência do estrangeiro”: esse exame é o *método analítico da tradução*. É analítico nos dois sentidos do termo: é uma análise detalhada do sistema deformador no sentido cartesiano, e uma análise também no sentido psicanalítico, na medida em que o sistema é basicamente inconsciente, apresentando-se como uma série de tendências ou *forças* que causam o desvio da tradução de seu objetivo essencial de abrir uma certa relação com o Outro no nível da escrita.

Nas palavras de Berman, a tradução “fecunda o Próprio pela mediação do Estrangeiro”. Essa visão choca-se de frente com a estrutura etnocêntrica de qualquer cultura em que uma espécie de “narcisismo” faz com que toda sociedade deseje ser um Todo puro

¹²⁰ BERMAN, op. cit., p. 115-116.

¹²¹ In VENUTI, L. (ed.) *The Translation Studies Reader 2nd Ed.* London: Routledge, 2004, p. 276-289.

¹²² In *Les tours de babel. Essais sur la traduction.* Mauvezin (France): Trans-Europ-Repress, 1985, p. 65-91.

e não misturado. A analítica da tradução teria, pois, o objetivo de descobrir essas forças deformadoras etnocêntricas e mostrar onde elas são praticadas no texto traduzido.

As deformações compõem um todo sistemático de treze tendências que, segundo Berman, aparecem em toda tradução e são recorrentes no processo de passagem da língua de partida para a língua de chegada:

1) a **racionalização** afeta principalmente as estruturas sintáticas, incluindo-se a pontuação, a estrutura e a ordem das frases. A tradução racionalizante ignora o estilo do autor e recompõe os períodos e a seqüência de períodos, reagrupando-os de acordo com uma certa idéia de *ordem* discursiva. Como a grande prosa literária se constitui numa estrutura arborescente, em que pode haver repetições, a proliferação de orações relativas e de particípio, períodos longos ou períodos sem verbos, há uma tendência para racionalizar o original, que perde toda a sua “arborescência” e se torna linear na tradução: seria como “cortar a mata” para fazer um jardim, ou aparar o cabelo para embelezar. A racionalização aniquila outro elemento da prosa: seu impulso à concretude. Segundo Berman, a prosa está centrada no concreto e tende mesmo a tornar concretos os vários elementos abstratos. Na racionalização, o original passa do concreto ao abstrato, não só pelo reordenamento da estrutura do período, mas ao traduzirem-se verbos por substantivos ou ao se fazer a escolha pelo mais geral de dois substantivos, ao substituir uma expressão formal por uma informal, um sinal de pontuação por outro. Para Berman, a racionalização/abstração é tudo que há de mais pernicioso, pois não é total. Revertem-se as relações que prevalecem no original entre o formal e o informal, o ordenado e o desordenado, o abstrato e o concreto. Além disso, essa conversão é típica da tradução etnocêntrica: submeter a obra a uma alteração de signo e de *status* – e aparentemente sem alterar a forma e o conteúdo.

2) a **clarificação** torna a tradução mais clara que o original por meio de explicações. É corolária da tendência deformadora de racionalização. Diz respeito ao nível de “clareza” perceptível nas palavras e em seus sentidos. Onde o original não apresenta problema movendo-se no indefinido, a tendência de clarificação tende a impor o definido. Parece ser um princípio óbvio para muitos tradutores e autores, e ela é reconhecida por Berman como sendo inerente à tradução, na medida em que cada tradução inclui algum grau de explicitação. O poder de manifestação é o supremo poder da tradução. Mas, num sentido negativo, a explicitação objetiva conferir “clareza” ao que não deseja ser claro no original.

Berman cita dois movimentos de clarificação: o da polissemia para a monossemia e o da tradução parafrástica ou explicativa, que direcionam a tradução para a terceira tendência deformadora.

3) a **expansão** ou o **alongamento**, que torna o texto da tradução mais longo que o texto original por meio do exagero ou do embelezamento das frases. Toda tradução tende a ser mais extensa que o original. É, em parte, para Berman, consequência das duas tendências anteriores, pois racionalizar e clarificar requerem uma expansão, um desdobramento daquilo que, no original, encontra-se “dobrado”. Mas, do ponto de vista do texto, essa expansão pode ser qualificada como vazia, na medida em que apenas acrescenta artigos ou pronomes relativos. Pode coexistir muito bem com diversas formas quantitativas de empobrecimento, o que quer dizer que a adição não acrescenta nada, que apenas há aumento na massa total do texto, sem aumentar seu modo de dizer ou significar. As explicitações podem representar um texto mais “claro”, mas elas na verdade obscurecem seu próprio modo de clareza. A expansão é, além disso, um afrouxamento, que deteriora o fluxo rítmico da obra. É, em geral, chamada de “sobretradução”. Nesse caso, a expansão agrava a deformidade inicial da obra, causando a “mudança de uma plenitude sem forma para um vazio informe”.

4) o **enobrecimento** e a **vulgarização** são praticados quando o tradutor tenta melhorar o estilo e reescrevê-lo de modo mais elegante. Essa é a marca da tradução “clássica”. Na poesia, é a “poetização”; na prosa, é mais uma “retorização”. É a inserção de “quês”, “os/as quais”, que são barreiras sintáticas que pesam e evitam as palavras em si mais substanciais e compactas. O retoricismo consiste em produzir períodos “elegantes”, utilizando-se o texto fonte como matéria prima. Assim, o enobrecimento é somente uma reescrita, um “exercício estilístico” baseado no – e às custas do – original. Esse recurso foi muito usado pelo modelo de tradução francês nos séculos XVI e XVII, no caso das traduções “belles infidèles”¹²³. Mas, para Berman, dizer bem no original não tem nada a ver com a “elegância retórica” elogiada pela reescrita que enobrece. De fato, ela aniquila simultaneamente tanto a retórica oral quanto a polilógica sem forma do original. O lado contrário lógico do enobrecimento ocorre em passagens consideradas muito “populares”: recurso cego para uma pseudogíria que populariza o original, ou para uma linguagem

¹²³ Cf. MILTON, John. *Tradução: teoria e prática*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 56-60.

“falada” que reflete somente a confusão entre o oral e o falado. Para Berman, a vulgaridade degenerada da pseudogíria trai não só a fluência rural como também o código estrito de dialetos urbanos.

5) o **empobrecimento qualitativo**, quando se substituem palavras e expressões por equivalentes no texto da tradução, e estes carecem da riqueza sonora de seus equivalentes no texto original; ou, de modo correspondente, seu sentido ou riqueza “icônica” das palavras. Um termo é icônico quando, em relação ao seu referente, ele “cria uma imagem”, permitindo uma percepção de semelhança. Isso não significa que a palavra “butterfly”, por exemplo, assemelhe-se objetivamente a “uma borboleta”, mas que em sua sonoridade, substância física, em sua densidade como uma palavra, ela possui algo da existência “borboletante” da borboleta. Para Berman, a prosa e a poesia produzem, em sua própria maneira peculiar, o que pode ser chamado de “superfícies de iconicidade”. Quando se qualifica um termo como saboroso, robusto, vívido ou colorido, esses epítetos referem-se à fisicalidade icônica do signo. E quando esta prática de substituição, que é, muitas vezes, inconsciente, aplica-se a toda uma obra, ao todo de sua superfície icônica, apaga-se decisivamente uma boa porção de seu processo significativo e o modo de expressão que faz uma obra nos “dizer algo”. Traduz-se o sentido, mas a imagem acústica se perde, e também o jogo com as palavras.

6) o **empobrecimento quantitativo** consiste na perda da variação lexical na tradução. Para Berman, toda obra em prosa apresenta uma certa proliferação de significantes e correntes significativas. A grande prosa novelística é “abundante”. Esses significantes podem ser descritos como soltos, especialmente quando um significante pode ter uma multiplicidade de sentidos. O empobrecimento quantitativo acontece quando existe no original uma multiplicidade de significantes e na obra traduzida há menos significantes que no original. Berman exemplifica com o caso do romancista argentino Roberto Arlt. Para o significado *visage* (rosto), Arlt emprega *semblante*, *rostro* e *cara* sem justificar uma escolha em especial num período em particular. O essencial é que *visage* é marcado como uma importante *realidade* em sua obra pelo uso de três significantes. A tradução que não respeita essa multiplicidade torna o “visage” de uma obra irreconhecível. Há uma perda, então, já que a tradução contém muito menos significantes que o original. A tradução que observa a textura lexical da obra, o seu modo de lexicalidade – a estende. Essa perda

coexiste perfeitamente com um aumento na quantidade total ou massa do texto com o alongamento, pois essa expansão consiste em acrescentar artigos e pronomes relativos, significantes explicativos e decorativos que nada têm a ver com a textura lexical do original. A tradução resulta num texto que é ao mesmo tempo mais pobre e mais extenso. Além disso, a expansão freqüentemente trabalha para mascarar a perda quantitativa.

7) a **homogeneização** consiste em unificar em todos os planos o tecido do original, enquanto este se apresenta originariamente heterogêneo. É seguramente a resultante de todas as tendências precedentes (a racionalização, a clarificação, o alongamento, o enobrecimento e os empobrecimentos qualitativo e quantitativo). Diante de uma obra heterogênea – e a obra em prosa o é quase sempre –, o tradutor tem a tendência de unificar, de homogeneizar o que é da ordem do diverso, e até mesmo do disparate. A não-reprodução do heterogêneo é uma “penteada” (expressão de Boris de Schloezer) inerente à tradução. De fato, a homogeneização reagrupa a maior parte das tendências do sistema de deformação. No entanto, falta considerá-la como uma tendência em si, já que enterra profundamente suas raízes dentro do ser do tradutor.

8) a **destruição de ritmos**: segundo Berman, não só na poesia, mas também nos romances o ritmo pode ficar comprometido devido às alterações na ordem das palavras e na pontuação.

Berman também afirma que o romance não é menos ritmado do que a poesia na inclusão de uma multiplicidade de ritmos. Como também considera Haroldo de Campos, em autores como Joyce, a prosa tem que ser traduzida com o mesmo cuidado da poesia, isto é, a forma do significante deve ser levada em consideração na escolha de correspondentes. A tradução deformadora pode afetar consideravelmente o ritmo – por exemplo, através de uma revisão arbitrária da pontuação, pois faz com que a obra original passe de uma tonalidade a outra.

9) a **destruição de redes significativas subjacentes**, quando uma rede de palavras, formada no original, fica destruída se o tradutor dela não estiver consciente. A obra literária possui uma dimensão escondida, um texto “subjacente”, onde certos significantes-chave se correspondem e se ligam, formando toda sorte de redes sob a “superfície” do próprio texto - o texto manifesto, apresentado para a leitura. É esse *subtexto* que carrega a rede de palavras-idéia. Essas correntes subjacentes constituem um aspecto do ritmo e do processo

significativo do texto. Depois de longos intervalos, certas palavras podem voltar a ocorrer, certos tipos de substantivos que constituem uma rede especial, seja através de sua semelhança ou de seu objetivo, seu “aspecto”. Joyce, assim como Homero, marca o realismo da sua prosa ao fazer uso do epíteto, de palavra ou frase para qualificar uma pessoa ou coisa, assim como “dogsboddy” para Stephen, e Atena, “deusa de olhos verde-mar”¹²⁴. Nos três primeiros capítulos de *Ulysses*, por exemplo, palavras como “dogsboddy”, “snotgreen”, “ruddy” aparecem no monólogo interior de Stephen Dedalus, e vão depois aparecer novamente em outras situações a grandes distâncias da primeira ocorrência, formando um *leit motif*, um tema dominante e recorrente. Para Berman, os significantes de uma rede semântica em si não possuem nenhum valor particular; o que *faz sentido* é a sua ligação, o que de fato simboliza uma dimensão mais importante da obra. Se tais redes não forem transmitidas, o processo significativo do texto fica destruído.

10) a **destruição de padrões lingüísticos**: a maneira sistemática pela qual as frases são construídas no texto original pode não ser seguida, e o texto traduzido pode se apresentar assistemático. A natureza sistemática do texto vai além do nível das palavras. Estende-se para o tipo de períodos e para as construções das frases. Tais padrões podem incluir o uso dos tempos verbais ou o recurso de usar certo tipo de subordinação.

A racionalização, a clarificação e o alongamento destroem a natureza sistemática do texto ao introduzir elementos que são excluídos por seu sistema essencial. Por isso, há uma curiosa consequência: quando o texto traduzido é mais “homogêneo” do que o original (possuindo mais “estilo” no sentido comum), é igualmente mais *incoerente* e, de certo modo, mais heterogêneo, mais *inconsistente*. É uma *colcha de retalhos* dos diferentes tipos de escrita empregados pelo tradutor (como combinar o enobrecimento com a popularização onde o original cultivava uma oralidade). Isso se aplica também à posição do tradutor, que basicamente recorre a toda leitura possível ao traduzir o original. Assim, uma tradução sempre corre o risco de parecer *homogênea* e *incoerente* ao mesmo tempo. A

¹²⁴ O tradutor da Odisséia, Jaime Bruna, afirma que embora “movimente deuses, bruxas, espectros, monstros e outras alusões, a arte da Odisséia é bem realista na pintura de pessoas, costumes, cenas e lugares; por isso consegue transportar-nos ao reino do maravilhoso. Finda a leitura, como que temos saudades de um mundo onde princesas iam lavar roupa no ribeirão, mendigos comiam à mesa do rei e mesmo um guardador de porcos podia ser divino”. In: HOMERO. *Odisséia*. 13ª ed. Trad. direta do grego, introd. e notas de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 8.

homogeneização não pode esconder mais a assistemacidade do que o alongamento consegue esconder o empobrecimento quantitativo.

11) a destruição de redes lingüísticas vernaculares ou sua exotização, quando essas redes são indicadas por itálicos, explicadas ou exotizadas, ficando reduzidas a uma gíria local. Na prosa, sua tendência em direção à concretude inclui necessariamente a pluralidade dos elementos do vernáculo, porque a língua vernácula é, por sua própria natureza, mais física, mais icônica do que a língua “cultivada”. Também porque a prosa em geral procura explicitamente recapturar a oralidade do idioma nativo. A obliteração de formas vernáculas é, portanto, um sério prejuízo para a textualidade de obras em prosa. Pode ser uma questão de suprimir os diminutivos em espanhol, português, alemão ou russo; ou pode envolver a substituição de verbos por construções nominais, verbos de ação por verbos com substantivos. Berman cita o exemplo do verbo “lagunarse” do espanhol peruano que é traduzido como “se transformou em lagoa”. E significantes vernaculares como “portenho”, que pode ser transposto como “habitante de Buenos Aires”. O método tradicional de preservar o vernáculo é exotizá-lo na tradução. A exotização pode acontecer de dois modos: um é o procedimento tipográfico, quando o itálico é usado na tradução para isolar o que não existe em itálico no original. O outro, mais insidioso, segundo Berman, é “acrescentar” um certo estereótipo vernáculo para enfatizá-lo e torná-lo “mais autêntico”. A exotização pode juntar-se à vulgarização, quando há um esforço na tradução de verter uma forma vernacular estrangeira por uma local. O teórico não aceita, pois, a imitação das formas vernaculares na tradução, achando que tal procedimento ridiculariza o original. A solução seria o tradutor tentar neologizar: no caso de “portenho”, criar um neologismo com as características da língua francesa (algo como “portègne”, por exemplo).

12) a destruição de expressões e idiomatismos, quando um idiomatismo ou um provérbio é substituído por seu equivalente na língua de chegada. Como a prosa é rica em imagens, expressões, figuras e provérbios, que derivam em parte do idioma vernacular. A maioria carrega um sentido ou experiência que prontamente encontra uma imagem paralela, expressão, figura e provérbio em outras línguas. Mas mesmo que o sentido seja idêntico, substituir um idiomatismo por seu “equivalente” constitui-se, segundo Berman, num etnocentrismo. Quando repetido em larga escala, a prática resultará em absurdo, pois jogar com a “equivalência” é atacar o discurso da obra estrangeira. É claro que um provérbio

pode ter seus equivalentes em outras línguas, mas esses equivalentes não o *traduzem*. Para Berman, traduzir não é procurar equivalências. O desejo de substituir ignora, além disso, a existência em nós de uma *consciência do provérbio*, que imediatamente detecta, em um novo provérbio, o irmão de um outro autêntico: o mundo de nossos provérbios fica assim aumentado e enriquecido. Sua proposta é, portanto, traduzir literalmente os provérbios, sem procurar equivalências.

13) o **apagamento da sobreposição de línguas**: a maneira pela qual a tradução tende a apagar os traços de diferentes formas de linguagem (os dialetos) que coexistem no original. A sobreposição de línguas em um romance envolve a relação entre o dialeto e a língua comum. É o caso da obra do escritor brasileiro Guimarães Rosa, em que o português clássico se interpenetra com os dialetos do interior do Brasil. Em outro caso, na obra de Augusto Roa Bastos, o espanhol é profundamente modificado sintaticamente por outras duas línguas de culturas orais, o quéchua e o guarani. E finalmente, no caso limite de *Finnegans Wake* de Joyce, com suas dezesseis línguas aglutinadas. Nesses casos, a sobreposição das línguas fica ameaçada pela tradução. O texto pode ficar completamente homogêneo. Uma tradução bem sucedida levaria em conta todos os tipos de língua que se distinguem na obra, cada uma possuindo um estrangeirismo específico. Esse é o tipo de sucesso – não impossível, mas, com certeza, difícil – ao qual todo tradutor de romance deveria aspirar. Berman cita Bakhtin ao enfatizar que o romance reúne “heterologia” (diversidade de tipos discursivos), “heteroglossia” (diversidade de línguas) e “heterofonia” (diversidade de vozes). Cita um exemplo de preservação da heteroglossia na tradução de *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, em que o tradutor Maurice Betz distingue ao traduzir a comunicação em francês que há no original de um personagem alemão e outro russo. Na sua tradução, os dois registros em francês aparecem diferenciados em seu estrangeirismo específico.

Como demonstra Berman na análise que vai fazer depois no poema de Donne, as forças deformadoras se constituem de uma analítica *negativa*, de censuras e resistências ao estrangeiro. Essa analítica negativa deve se ampliar para uma contraparte *positiva*, uma análise de operações que limitem a deformação, embora de uma maneira intuitiva e assistemática. Essas operações constituiriam uma espécie de contra-sistema destinado a neutralizar as tendências negativas. No entender de Berman, a analítica negativa e a

positiva vão juntas possibilitar uma *crítica de traduções* que não seja simplesmente descritiva nem simplesmente normativa.

A analítica negativa preocupa-se primariamente com traduções etnocêntricas e hipertextuais (isto é, o pastiche, a imitação, a adaptação e a livre reescritura inconsciente), onde o jogo de forças deformadoras é livremente exercido. Todo tradutor está exposto a esse jogo de forças, sem poder escapar, mesmo se tiver outro objetivo. Além disso, essas forças inconscientes formam parte do *ser* do tradutor, determinando o *desejo* de traduzir. Mas Berman adverte que seria ilusão pensar que o tradutor pode ficar livre apenas porque toma consciência dessas forças. A prática do tradutor deve ser submetida à análise justamente para se neutralizar o inconsciente. É submetendo-se aos “controles” (no sentido psicanalítico) que os tradutores podem livrar-se do sistema de deformação que sobrecarrega sua prática.

As tendências deformadoras focalizadas são as que intervêm mais no domínio da prosa literária, no do romance e do ensaio, uma vez que a prosa literária coleta, reagrupa e mescla o espaço polilingüístico de uma comunidade. Ela mobiliza e ativa a totalidade de “línguas” que coexistem em qualquer língua. É o que se pode ver em Balzac, Proust, Joyce, Faulkner e João Guimarães Rosa. Daí, de um ponto de vista *formal*, o cosmos de base lingüística que é a prosa, especialmente o romance, é caracterizado por uma certa *deformidade*, que resulta de uma enorme quantidade de línguas e sistemas lingüísticos que operam em uma obra. É também a característica das obras canônicas, da *grande prose*.

A falta de controle deriva da enorme massa lingüística que o escritor de prosa precisa comprimir dentro da obra – ao risco de fazê-la explodir formalmente. Berman afirma que quanto mais totalizador for o objetivo do escritor, mais óbvia será a perda de controle, seja na proliferação, na expansão do texto, ou em obras nas quais se dá a mais escrupulosa atenção à forma, como no caso de Joyce ou de Proust. A prosa, em sua multiplicidade e em seu fluxo rítmico, não pode nunca ser controlada. E essa falta de controle é rica e surge, como consequência, seu polilingüismo. Berman sugere o exemplo de *Dom Quixote*, que reúne em si a pluralidade de “línguas” espanholas durante sua época, da fala proverbial popular de Sancho às convenções das novelas de cavalaria e pastorais. Ali as línguas se mesclam e mutuamente se ironizam.

Assevera o autor que a proliferação babeliana de línguas nos romances apresenta dificuldades para a tradução. Se um dos principais problemas da tradução poética diz respeito à polissemia do poema (como dos *Sonetos* de Shakespeare), então o principal problema do tradutor de romances é respeitar sua *polilógica sem forma* e evitar uma homogeneização arbitrária.

À medida que se considera o romance uma forma mais inferior de literatura do que a poesia, as deformações da tradução são mais aceitas na prosa, estas podem até passar despercebidas, pois operam em pontos que não se revelam de imediato. Berman afirma que é fácil detectar como um poema de Hölderlin foi massacrado. Mas não é tão fácil ver o que foi feito a um romance de Kafka ou Faulkner, especialmente se a tradução parece ser “boa”, na medida em que o trabalho do tradutor tenta transmitir o sentido. Segundo Berman, tal tradução equivaleria a uma hipertextualidade secundária¹²⁵ e ruim, pois o sentido, além de estar ligado à forma da palavra, pode sempre ser outro.

Por isso, para um leitor ocidental, a leitura de uma tradução não é uma experiência plena, pois esta jamais terá a positividade de um original, em que pese o fato de toda obra ter algum grau de hipertextualidade. Traduzir, para Berman, tem um significado bem diferente do trabalho de reescritura como o propõe Lefevere. Não é função do tradutor criar, é uma hipertextualidade servil, pois a verdadeira hipertextualidade está no trabalho criativo do escritor, como o trabalho de Joyce em *Ulysses*.

Berman acredita que é através da destruição sistemática das teorias etnocêntricas e hipertextuais reinantes e da uma análise que seja, ao mesmo tempo, cartesiana e freudiana das tendências deformadoras que operam em toda tradução que se pode abrir um caminho em direção ao espaço positivo do traduzir. Esse é o motivo da urgência, afirma Berman, de elaborar-se uma analítica para a tradução de romances.

Sua analítica, porém, tem recebido críticas, tais como a de dar privilégio apenas à fonte, sem levar em consideração o sistema receptor, além de ocultar um certo elitismo¹²⁶, pois não focaliza a tradução literária no seu âmbito imediato, a literatura receptora.

¹²⁵ BERMAN, A. “La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain”, in *Les tours de babel. Essais sur la traduction*. Mauvezin (France): Trans-Europ-Repress, 1985, p. 63.

¹²⁶ Cf. PYM, Anthony. *Pour une Étique du Traducteur*, Artois Presses Université, 1997, p. 89, e MILTON, John. “Aristocratic Translation”, capítulo 1 da tese de Livre Docência em Literatura Inglesa e Norte-Americana, *The Clube do Livro and Questions of Translation*, Universidade de São Paulo, 2001.

Segundo Lane-Mercier¹²⁷, sua analítica não deixa de ser uma análise de traduções altamente prescritiva, baseada em dicotomias tais como domesticação/estrangeirismo e analítica negativa/positiva. Esta opinião corrobora a de Tymoczko em sua metonímica da tradução, como já se analisou neste trabalho, quando a pesquisadora ressalta a necessidade de se usar vários pares de opostos e um modelo mais multidimensional de análise para descrever as traduções¹²⁸.

Já a tese de Patrícia S. S. Battisti¹²⁹, um estudo mais recente orientado por Rosemary Arrojo, salienta a parcialidade de Berman e a crença do teórico de que é possível produzir um discurso sobre tradução mais científico e livre de ideologia. Tece críticas também quanto à aplicação da teoria de Berman na análise das traduções da elegia *Going to Bed*, de John Donne. Segundo Battisti, Berman condiciona a forma do poema ao significado, sem aceitar a tradução etnocêntrica como sendo uma das diferentes e possíveis leituras do poema pelos tradutores, o que levaria a diferentes resultados na tradução. Também ressalta o fato de Berman idealizar a possibilidade de se conservarem na tradução poética certas particularidades intrínsecas à poesia de Donne, e a pretensão do crítico em ditar uma fidelidade ao autor, não levando em consideração o papel autoral do tradutor. No entanto, apesar da tese realizar a desconstrução da analítica de Berman, em sua conclusão Battisti reconhece o caráter reflexivo da obra do autor como contribuição importante para se entender a complexidade da atividade tradutória. Também o trabalho crítico de Berman é valorizado positivamente como relevante para se entender as causas do sucesso ou do fracasso das traduções, o porquê das escolhas do tradutor, além da sua característica multidisciplinar em questões que abrangem a filosofia, a psicanálise e a história. Embora questione sua ética pelo fato de só permitir ao tradutor uma única tomada de posição, ou seja, a de ser anti-etnocêntrico, Battisti conclui sua análise destacando a característica marcante de Berman, que é a de defender a aceitação do estrangeiro e do Outro, além do conseqüente fator positivo de promover a visibilidade do tradutor e sua responsabilidade. É interessante notar que trabalhos desconstrutivos como o de Battisti confirmam a posição de

¹²⁷ Cf. LANE-MERCIER, Gillian. "Translating the Untranslatable". In: *Target* 9:1 43-68 (1997) John Benjamins B. V., Amsterdam.

¹²⁸ Cf. TYMOCZKO, op. cit., p. 56.

¹²⁹ "A Crítica de Tradução em Antoine Berman: Reflexo de uma Concepção Anti-Etnocêntrica da Tradução", UNICAMP, 2000.

Paulo Henriques Britto em sua crítica à desconstrução¹³⁰. Assim, para Britto, tais análises têm o mérito de apenas relativizar os conceitos essencialistas de “significado”, “original” e “equivalência”, como o demonstra no próprio fazer do discurso desconstrutivista. Não conseguem, porém, propor alternativas viáveis¹³¹.

Em um outro estudo comparativo dos pressupostos teóricos de Henri Meschonnic e Antoine Berman, Gaby Friess Kirsch¹³² salienta a importância da análise da tradução literária como retextualização na abordagem teórica dos dois estudiosos e como instrumento relevante para o fazer tradutório, para a crítica e para o ensino da tradução. Também alerta para a coerência dos teóricos para com as concepções de tradução que defendem, de dar prioridade ao texto-fonte, e não ao papel autoral do tradutor:

De fato, focalizar a tradução literária apenas em seu ambiente imediato, a literatura receptora, é problemático, porque implica a eliminação da fonte e não leva em consideração a sobrevivência de uma obra literária através de suas traduções invocada por Benjamin, exclui o referente pressuposto pelo dialogismo de Bahktin e a intertextualidade analisada por Kristeva. Além disso, ao adaptar o texto traduzido à recepção pelo leitor da língua de chegada, enfatiza-se a função comunicativa da tradução que consiste na transmissão de uma mensagem, o que implica fidelidade ao sentido¹³³.

No entanto, como argumenta Britto, são exatamente posições logocêntricas como as de Berman que tornam possível a produção e compreensão de textos, e, apesar de baseadas em conceitos “ficcionalistas”, tornam a prática da análise de traduções uma tomada de consciência da parte do tradutor e do analista na interpretação do texto-fonte. Daí, ao tentar imitar e achar correspondências inusitadas, o trabalho do tradutor pode ser mais ético e “fiel” ao original, na medida em que se pode escolher conscientemente entre o fazer “transcriativo”, como o propõe Haroldo de Campos, e o traduzir “etnocêntrico”, que “deforma” o texto estrangeiro ao assimilá-lo à língua e cultura alvo, de chegada. Também são propostas como as de Berman que permitem ao tradutor decidir conscientemente entre uma abordagem “estrangeirizadora” ou “domesticadora” na transposição metonímica de que trata Tymoczko.

¹³⁰ “Desconstruir para quê?”. In: *Cadernos de Tradução*. Vol. VIII, 41-50, Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Núcleo de Tradução. No. 8 (2001/2). Florianópolis: Núcleo de Tradução, 1996.

¹³¹ *Ibidem*, p. 47.

¹³² “Pressupostos teóricos para uma crítica de tradução literária”. In: *TradTerm*, 8, São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2002, p. 31-50.

¹³³ *Ibidem*, p. 37.

Embora defenda que o tradutor precisa buscar aproximações tanto conformes à letra e ao sentido do original e, muitas vezes buscar compensações, a posição mais pragmática de José Paulo Paes também parece corroborar a de Berman: “A idéia corrente de que boa é a tradução que dá ao leitor a mesma impressão de um texto originariamente escrito em sua língua pátria constitui a maior das falácias”¹³⁴. Além disso, Paes adverte que não existe liberdade no ato tradutório: “o tradutor está sempre limitado pelos parâmetros do texto com que se avém”¹³⁵.

Assim, seguindo tradutores e teóricos alemães como Hölderlin e Schleiermacher, bem como predecessores franceses como Henri Meschonnic, Berman defende uma maior literalidade à forma para registrar o Outro nos textos em prosa.

Já Haroldo de Campos advoga que a transgressão do texto original é viável se aceitarmos sua teoria da (re)criação. Afirma que a tradução é transluciferação ou transcrição ou ainda (re)criação. Paulo Henriques Britto considera que tudo não passa de uma questão de nomes diferentes para “uma tradução esplêndida”. “Ao contrário do que eles [os irmãos Campos] apregoam, Augusto e seus companheiros não inventaram nenhum processo novo e revolucionário no campo da tradução de poesia, e sim elevaram o nível de qualidade de seu ofício a um patamar raramente atingido antes”, pois utilizam com o máximo proveito os diferentes planos da fonética, morfossintaxe, semântica e prosódia, reproduzindo o máximo de efeitos do original em todos esses planos¹³⁶: “o tradutor jamais pode ser transparente... sua tradução sempre conterà marcas pessoais suas, ... a postura de transparência pode até contribuir para a desvalorização do seu trabalho no mercado...”. Ainda segundo Britto, a meta do tradutor ao traduzir um texto literário é a de tentar reproduzir no seu idioma, dentro de suas possibilidades, os efeitos textuais do original.

Para Berman, toda tradução enfrenta a “prova do estrangeiro” (*l'épreuve de l'étranger*), e a análise textual pode avaliar e medir o grau no qual a língua da tradução admite em suas próprias estruturas o texto estrangeiro. Portanto, enquanto análise de características lingüísticas textuais, sua analítica é de grande utilidade para o tradutor literário.

¹³⁴ Paes, J. P. *Tradução: a ponte necessária*, São Paulo: Ática, 1990, p. 69.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 36.

¹³⁶ BRITTO, Paulo Henriques. “Augusto de Campos como tradutor”. In SÜSSEKIND, Flora, e GUIMARÃES, Júlio Castañon (orgs.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio, Fundação Casa de Ruy Barbosa/ 7 Letras, 2004, p. 9.

Sua proposta de uma “tradução literal”, porém, não deve ser entendida como uma simples tradução “palavra por palavra”, como se pode perceber em sua análise comparativa dos versos de Donne ao serem traduzidos para o francês e espanhol. Advoga antes uma atenção ao jogo dos significantes do original, seu ritmo, sua extensão ou concisão, suas aliterações, seu nível lexical e sintático. A esse trabalho com a “letra” na língua da tradução corresponde o estranhamento e a visada ética da tradução.

Em seu artigo de 1994, “A tradução de romances ‘clássicos’ do inglês para o português no Brasil”¹³⁷, John Milton comenta, no entanto, que o teórico parece estar alheio ao fato de que fatores culturais, econômicos e comerciais são de grande importância na tradução de romances, não dependendo apenas dos interesses do tradutor. Assim, Berman não levaria em conta as revisões por que passa o texto traduzido, o tempo necessário para se traduzir romances “difíceis” e o grau de pesquisa envolvido no processo. Ao tradutor caberia apenas se abrir ao texto estrangeiro e ser *pensant, éthique e poétique*.

Para Milton, as condições dessa tradução estrangeirizante no Brasil parecem ser atingidas nas traduções feitas pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos. Suas idéias têm muito em comum com as de Berman e com os conceitos de Walter Benjamin, Roman Jakobson e Ezra Pound. Porém, a não ser no caso de alguns trechos de *Finnegans Wake*, e de dois trechos de episódios do *Ulysses* traduzidos por Haroldo, os irmãos Campos só trabalharam com textos poéticos e não com a tradução de romances.

O caminho transcriador de Campos

“ - Met him what? he asked.
- Metempsychosis?
- Yes. Who’s he when he’s at home?
- Metempsychosis, he said, frowning. It’s Greek: from the Greek. That means the transmigration of souls.
- O, rocks! She said. Tell us in plain words.
... Reincarnation: that’s the word.
- Some people believe, he said, that we go on on living in another body after death, that we lived before...
... An example would be better. An example? The *Bath of the Nymph* over the bed.

¹³⁷ Trab. Ling. Apl., Campinas, (24): 19-33, Jul./Dez. 1994.

... you could be changed into an animal or a tree, for instance. What they called nymphs, for example.”
*Ulysses*¹³⁸

Na exposição das idéias de Berman, ressaltou-se a sua semelhança com as de Haroldo de Campos; no entanto, a idéia de Campos de ética para com o original é diferente, quando sugere uma tradução transcriativa, pois está em destaque o papel da liberdade do tradutor. Defende que uma boa tradução seria a de Lúcifer, uma “transluciferação”: como se o original fosse possuído por um demônio que o deformasse, o transportasse a um outro ser na língua da tradução. Nas palavras de Haroldo de Campos em *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*¹³⁹:

Flamejada pelo rastro coruscante de seu Anjo instigador, a tradução criativa, possuída de demonismo, não é piedosa nem memorial: ela intenta, no limite, a rasura da origem, a obliteração do original. A essa desmemória parricida chamarei “transluciferação”.

Para Campos, uma tradução completamente fiel ao original seria uma tradução angelical, e os tradutores, nesse aspecto, são muito mais demônios do que anjos, porque do contrário não haveria tradução. Esta só se realiza pela recriação, pela invenção ou pela luta interna. Dessa forma, ao recriar, o tradutor está possuído pelo demônio, longe de uma fidelidade inquestionável, universal. Mas a “tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido”¹⁴⁰. Para Campos, portanto, a tradução deve transgredir a obra literária. Mas percebe-se que essa transgressão não vai contra a ética de Berman, na medida em que propõe a fidelidade à recriação da técnica do original. Ao contrário da tese de indeterminação de Quine, a tradução é sempre possível; contudo ela tem de passar pelo fulcro da recriação. Campos ainda afirma que, “admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos”¹⁴¹.

¹³⁸ JOYCE, James. *Ulysses*. Op. cit., p. 62-63.

¹³⁹ CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 209.

¹⁴⁰ CAMPOS, H. “Da Tradução como Criação e como Crítica”. In *Metalinguagem*. Rio de Janeiro: Vozes, 1967, p. 31.

¹⁴¹ Idem, p. 24.

Dessa forma, o tradutor vai sempre transformar o texto. A tradução seria sempre um ato de interpretação do original e, portanto, na esteira do canibalismo antropofágico do Modernismo brasileiro, uma vez que para Haroldo e Augusto de Campos traduzir significa absorver, transformar, recriar. Haroldo declara “apropriar-se das técnicas da poesia moderna e aplicá-las ao trabalho tradutório ou ‘trans-criação’, inspirado em procedimentos de Ezra Pound, Roman Jakobson e Walter Benjamin”. São deles, por exemplo, o seu conceito de que a tradução:

é uma “operação semiótica” em dois sentidos: ... num primeiro sentido... visa ao resgate e à reconfiguração do “intracódigo” que opera na poesia de todas as línguas como um “universal poético”... Considerado do ponto de vista lingüístico, esse “intracódigo” seria o espaço operatório da “função poética” de Jakobson, a função que se volta para a materialidade do signo lingüístico, entendendo-se por materialidade, enquanto dimensão sígnica, tanto a forma da expressão (aspectos fônicos e rítmico-prosódicos), como a forma do conteúdo (aspectos morfossintáticos e retórico-tropológicos). Na terminologia de W. Benjamin, esse “intracódigo” poderia corresponder à língua pura.

(...)

Num segundo sentido, a tradução é um processo semiótico, participando do jogo de revezamento de participantes que Peirce descreveu como uma “série infinita” e Umberto Eco repensou no plano dos encadeamentos culturais como uma “semiose ilimitada”...

Em ambos os sentidos, no estrito ou no lato, a tradução é um ato crítico¹⁴²

Comparada às idéias de Berman, a proposta de Campos parece dar mais destaque à figura do tradutor, seja pela sua maior liberdade como *transluciferador* como na sua ética para com a forma textual que vai tentar recriar com elementos textuais a partir da sua interpretação do Outro. Ou seja, como também afirma Senn, mesmo que o limite da interpretação seja muito amplo, este sempre estará potencialmente presente no texto e no contexto situacional de historicidade da obra e do leitor/tradutor. Dessa forma, como defende Berman, a tradução não é um vale-tudo, há de ser pelo menos coerente com um projeto de tradução. Assim é que, quando Haroldo de Campos afirma que o “problema da tradução poética em geral – do qual a tradução da poesia bíblica é um caso específico – consiste em redesenhar, na língua de chegada, todos os traços formais e semânticos do

¹⁴² “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora”. In: OLIVEIRA, A. C. e SANTAELLA, L. (Orgs.) *Semiótica da literatura*. São Paulo: EDUC, 1987, p. 64.

original”¹⁴³, está apontando um caminho para a interpretação, qual seja levar em consideração os “traços formais e semânticos do original”.

Campos afirma ainda fazer uma transposição “hiperliteral” dos versos do *Eclesiastes*. Escreve que seguiu a “lingüística e a poética de Jakobson, preocupou-se em reconfigurar em português as mínimas articulações fonossemânticas do original, bem como tudo aquilo que, no plano sintático-morfológico... acaba sendo irradiado semanticamente e é relevante no nível do conteúdo”¹⁴⁴. Em todo caso, parece que, na prática, é o tradutor quem decide o que é relevante no texto-fonte. Assim, para Haroldo, “o tradutor é o coreógrafo da dança das linguagens”. “Cabe-lhe discernir o percurso da ‘função poética’ (Jakobson) a partir do original e reconfigurá-lo na língua de chegada. As formas verbais com as quais lida o tradutor são sempre formas “significantes”, carregadas de significado” Seria, pois, admissível concluir-se que, embora possa haver eliminação de hierarquia e limite entre texto original e tradução, e isso é especialmente verdadeiro no caso de *Ulysses*, pelo fato da obra já ser uma tradução, segundo Senn, a metodologia preconizada por Haroldo de Campos em suas “transcrições” pode ser considerada como uma espécie de fronteira para a hermenêutica tradutória. Um limite que demarca um território quase infinito de possibilidades. Para o tradutor literário ou o estudioso da tradução literária entrar na “dança das linguagens” neste vasto território, além do requisito essencial do conhecimento lingüístico exigido no par de línguas com que trabalha e o proporcionado pelo estudo teórico e acadêmico das traduções, seria indispensável o conhecimento das figuras que participam da dança, isto é, no caso do *Ulysses*, de suas refrações e paratextos.

A figura da semiótica, eleita por Haroldo como uma de suas principais preocupações norteadoras na coreografia da tradução poética, deve também merecer especial atenção na tradução do *Ulysses*, vista a peculiaridade de textualização da obra. Nessa perspectiva aportam novas possibilidades de identificação e interpretação daqueles sentidos sugeridos e autorizados pelo texto literário, muito úteis para sua tradução enquanto “processo semiótico”.

Em termos práticos, talvez se pudesse “traduzir” a mensagem de Campos em compatibilidade tanto para com a ética de Berman como para com a proposta metonímica

¹⁴³ CAMPOS, Haroldo. “Da Trans-criação: Poética da Tradução na Bíblia Hebraica”. In *Miscelânea* –Revista da Pós-Graduação em Letras. Assis: UNESP, 1998, p. 147.

¹⁴⁴ Idem, *ibid.*

de Tymoczko: a partir do que compete decidir em sua agência tradutória, o tradutor deveria “transcriar” na língua de chegada a forma a partir do seu reconhecimento e interpretação de procedimentos inovadores no texto-fonte e, ao mesmo tempo, “transluciferar” metonimicamente sua interpretação para a poética (a cultura) da língua de chegada. Como o tradutor poderia estabelecer os limites para sua interpretação, numa obra polissêmica como a prosa joyciana? Como transluciferar e ao mesmo tempo ser ético na “indeterminação” tradutória do *Ulysses*? Campos tenta responder de maneira teórica e prática a esses questionamentos.

Em seu ensaio “Tradução como Criação e como Crítica”, analisa o problema da intraduzibilidade nos termos do filósofo e crítico Max Bense, o qual estabelece uma distinção entre “informação documentária”, “informação semântica” e “informação estética”. Enquanto a “informação documentária” seria a reprodução de algo observável, empírico – e, portanto, traduzível –, a “informação semântica” transcenderia o horizonte do observável, acrescentando a este sempre um elemento novo como, por exemplo, um conceito. A “informação semântica” também admitiria uma codificação, podendo, assim como a “informação documentária”, ser transmitida de várias maneiras. Já a “informação estética”, característica da obra de arte, “não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista”. Campos admite, pois, que a obra literária “original” não pode ser traduzida e que não há como o tradutor lhe ser fiel, pois “a informação estética é igual a sua codificação original”. Em termos saussurianos, significante e significado formariam um “ser” indissolúvel e intraduzível. Para Campos, o problema da intraduzibilidade da “informação estética” de Bense é mais grave na poesia, a não ser:

...quando se consideram obras de arte em prosa que conferem primacial importância ao tratamento da palavra como *objeto*, ficando, nesse sentido, ao lado da poesia...por, exemplo, o Joyce de *Ulysses* e *Finnegans Wake*, ou, entre nós, as *Memórias Sentimentais de João Miramar* e o *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade; o *Macunaíma*, de Mário de Andrade; o *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Tais obras, tanto como a poesia (e mais do que muita poesia), postulariam a impossibilidade da tradução, donde parecer-nos mais exato, para este e outros efeitos, substituir os conceitos de prosa e poesia pelo de *texto*.¹⁴⁵

¹⁴⁵ CAMPOS, H. “Da Tradução como Criação e como Crítica”. In *Metalinguagem*. Rio de Janeiro: Vozes, 1967, p. 23.

No entanto, Haroldo de Campos propõe um procedimento de “recriação”, que permitiria a tradução dos “textos” joycianos. O tradutor teria que buscar o correspondente de uma outra informação estética autônoma em outra língua, ambas ligadas entre si por uma relação de isomorfia. Nesse tipo de tradução, não se traduz apenas o significado, mas a fisicalidade do signo: sua sonoridade e imagética visual, ou seja, sua “iconicidade”, tornando a palavra similar àquilo que denota. Cria-se, na expressão de Décio Pignatari, um “ser de linguagem”¹⁴⁶, indissociável de sua forma e significado. Na tradução, ou “recriação” de Haroldo de Campos, o significado “será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal”. Em “Panaroma em português”¹⁴⁷, Campos enfatiza o aspecto icônico do texto joyciano, em que a “palavra-metáfora” e a “palavra-montagem” exigiria do tradutor um esforço paralelo de reinvenção minuciosa: “a tradução se torna uma espécie de jogo livre e rigoroso ao mesmo tempo, onde o que interessa não é a literalidade do texto, mas, sobretudo, a fidelidade ao ‘clima’ joyciano, frente ao diverso feixe de possibilidades do material verbal manipulado. E há uma rede renhida de efeitos sonoros a ser mantida, entremeada de quiproquós, trocadilhos, malapropismos”¹⁴⁸. Joyce, ao valer-se das ‘palavras-valise’, obtém um alto grau de diversificação vocabular, ao mesmo tempo em que opera uma “compressão do conteúdo semântico”. Alguns exemplos no episódio “Nausicaa”, traduzidos por Campos, podem evidenciar seu método transcriativo, na escolha que faz em mimetizar as aliterações da frase joyciana e buscando acomodar na frase em português equivalentes aliterativos. Além disso, a coloquialidade do monólogo interior de Gerty, infiltrada também na voz narradora, é ressaltada na escolha vocabular em português:

“ But Gerty was **adamant**. She had no intention of **being at their beck and call**. ”¹⁴⁹

“Mas Gerty era **diamantino-dura de tanta teima**. Não tinha vontade alguma de **se deixar levar pelos outros no bico e no pique**. ”¹⁵⁰

¹⁴⁶ PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 8ª. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004, p. 11.

¹⁴⁷ In CAMPOS, Augusto & CAMPOS, Haroldo. *Panaroma do Finnegans Wake*. 3ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p. 21-25.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 22

¹⁴⁹ JOYCE, James. *Ulysses*. op. cit, p. 349.

¹⁵⁰ CAMPOS, Haroldo. In TÁPIA, Marcelo e MUTRAN, Munira (org.). *Junijornadas do Senhor Dom Flor*: Edição comemorativa do Bloomsday 2002. São Paulo: Olavobrás/ABEI, 2002, p. 25.

“... and Cissy Caffrey too sometimes had **that dreamy kind of dreamy look in her eyes** so that she too, **my dear**, and Winny Ripplingham **so mad** about actors’ photographs and besides it was **on account of that other thing on the way it did.**”

“... e Cissy Caffrey às vezes tinha **essa espécie sonhosa de olhar sonhador** de modo que ela também, **queridinha**, e Winni Ripplingham, **tão gamada** por fotos de atores, e ademais tudo isso **vai por conta daquela outra coisa que veio vindo da maneira como acabou vindo.**”

O mesmo procedimento transcriativo de Haroldo de Campos se revela também na tradução do trecho pertencente ao último episódio de *Ulysses*, “Penelope”, em que o monólogo de Molly Bloom apresenta traços em comum com o de Gerty¹⁵¹. Aqui também Campos privilegia o som das palavras e a escolha de adaptação de equivalentes mais próximos à cultura popular brasileira, muito embora a sintaxe de Campos seja mais formalmente organizada que a de Joyce.

Sua tradução tende a deformar o original de Joyce com a racionalização e o enobrecimento sistemático que pode ser também observado neste outro trecho a seguir. Campos vai usar “a sentinela defronte à casa do governador” para traduzir “the sentry in front of the governors house”, não parecendo a frase em inglês necessitar de um “defronte à casa”, um discurso muito arrumado e destoante para o contexto mais coloquial em que a frase se insere. Também utiliza “como eles diziam no molhe” para traduzir “on the pier”. Se mantivesse “no píer”, ao mesmo tempo poderia aplicar uma tradução mais estrangeirizadora – píer remete à paisagem marítima dublinense - e também coerente com a informalidade das outras frases do parágrafo. Uma frase como “na frente da casa do governo” talvez combinasse melhor com o despojamento da linguagem de Molly, muito mais bem representada nas expressões populares, tipicamente brasileiras, da tradução de Campos no resto do parágrafo. Comparem-se, pois, as frases em destaque no seguinte trecho, enfatizando o contraste na abordagem tradutiva de Campos, ao que Berman chamaria de destruição de padrões lingüísticos para a deformação que assistematiza as frases e construções do original:

“... e nos marinheiros **que brincavam de boca-de-forno de cabra-cega de mão-na-mula** como eles **diziam no molhe** e a sentinela defronte à casa do governador com a coisa em redor de seu

¹⁵¹ Fritz Senn dedica todo um ensaio para tratar da tradução e interpretação de “Nausicaa”. Para Senn, o estilo de “Penelope” se prefigura de muitas maneiras em “Nausicaa”: muitas das frases se enfileiram sem pausa ou pontuação e com a mesma falta de subordinação. Assim como a gramática falha, Molly e Gerty também compartilham superstição e ignorância. Além disso, há algumas marcas semelhantes na dicção retórica de ambas: a repetição sem qualquer função de “because”. Cf. SENN, op. cit., p. 178.

capacete branco **pobre diabo meio assado** e as moças espanholas rindo com seus xales e seus pentes enormes e os pregões na manhã **os gregos judeus árabes e não sei que diabo de gente ainda de todos os cantos da Europa** e a rua Duke...”¹⁵²

“... and the sailors **playing all birds fly and I say stoop and washing up dishes** they called it on **the pier** and the sentry in front of the governors house with the thing round his white helmet **poor devil half roasted** and the Spanish girls laughing in their shawls and their tall combs and the auctions in the morning **the Greeks and the jews and the Arabs and the devil knows who else from all the ends of Europe** and Duke street and...”¹⁵³

Para a tradução das brincadeiras dos marinheiros neste trecho, Campos busca equivalentes culturais brasileiros, mas bem diferentes das outras traduções brasileiras (a de Antônio Houaiss: “...e os marinheiros brincando de coelho-sai e pula carniça e lavar-pratos como eles chamavam no cais...”¹⁵⁴ e a de Bernardina S. Pinheiro: “... e os marinheiros brincando de a canoa virou e pular carniça e urinando no quebra-mar como eles o diziam...”¹⁵⁵). Gifford¹⁵⁶ explica que *All Birds Fly* é uma brincadeira irlandesa entre marinheiros que testam seu estado de alerta ao obedecerem as ordens simuladas por um chefe na brincadeira de imitar vôos de pássaros com as mãos. *I say stop* parece ser um jogo de obedecer ou não a comandos conforme a ordem que é dada; já *washing up dishes* tanto pode ser outra brincadeira, como também “urinating”, na sugestão de Eric Partridge citada por Gifford. Como se observa, Campos utilizou palavras compostas para correlacionar o texto inglês às brincadeiras infantis brasileiras, tangenciando o sentido do texto-fonte, mas realmente fazendo uma brincadeira com as palavras, pois em todas elas as aliterações sobressaem ao lado da cadência rítmica proporcionada pela repetição dos conectivos preposicionais. Embora nas outras traduções haja também um cuidado aliterativo, a preocupação em tentar aproximar mais o sentido diluiu o jogo poético.

Conclui-se, pois, que Campos, no que se refere à tradução de prosa, assim como na poesia privilegia e destaca o jogo poético dos significantes, sem levar muito em conta o discurso do texto original. Aqui parece ficar destacada, pois, os diferentes posicionamentos éticos de Berman e Campos. Berman privilegia a poética que lê na textualização (letra) do original para ser traduzida com literalidade na poética e cultura de chegada; Campos

¹⁵² In CAMPOS, Haroldo e Augusto de. *Panorama do Finnegans Wake*, p. 97.

¹⁵³ JOYCE, James, op. cit. p. 731-732.

¹⁵⁴ JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Record, 1982, p. 550.

¹⁵⁵ JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005, p.814.

¹⁵⁶ GIFFORD, Don & SEIDMAN, Robert J. *Ulysses Annotated*. Notes for James Joyce's *Ulysses*. Revised ed. of *Notes for Joyce*, 1974. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989, p. 633.

privilegia a sua própria poética “transluciferante” (o estilo do tradutor e o jogo dos significantes) para suas escolhas tradutivas.

Preocupando-se muito mais com esses aspectos poéticos, a tradução de Haroldo de Campos parece remeter ao próprio fazer criativo e tradutório de James Joyce. A tradução em equipe para verter em dialeto triestino de um dos capítulos do seu último livro, o *Finnegans Wake*, será analisada em seguida para se conhecer o projeto também deformador e transcriativo de Joyce.

O caminho “intratransferencial” de James Joyce

“Não há nada que não possa ser traduzido.”

James Joyce¹⁵⁷

Richard Ellmann explica como era o envolvimento de Joyce nas reuniões de que participava para discutir a tradução francesa de uma parte do *Finnegans Wake*¹⁵⁸:

¹⁵⁷ ELLMANN, Richard, *James Joyce*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Globo, 1989, pág. 779.

¹⁵⁸ ELLMANN, Richard, *James Joyce*. New York: Oxford University Press, 1959, p. 645-646. Lya Luft assim traduz o mesmo trecho: “... em dezembro de 1930, Joyce, com sua paixão secundária por expandir outras línguas como fizera com o inglês, trabalhava duramente na tradução francesa de *Anna Livia Plurabelle*. Fora começada por Samuel Beckett e um jovem amigo francês, Anfred Perón, que passara um ano no Trinity College em Dublin. O plano original era de Beckett continuar como tradutor principal, mas depois de submeter uma versão das páginas iniciais ele teve de voltar à Irlanda. Seu trabalho foi então revisado por Paul Léon, Eugene Jolas e Ivan Goll, sob a supervisão de Joyce. “**Não há nada que não possa ser traduzido**” [o acréscimo aqui se deve ao fato de a tradução brasileira tomar como fonte a edição revisada do livro de Ellmann, de 1982], dizia Joyce. Decidiram que a versão francesa precisava ser refeita mais uma vez, e no fim de novembro Philippe Soupault foi contratado para encontrar-se com Joyce e Léon todas as quintas-feiras às 14, 30 [sic]no apartamento de Léon na Rue Casimir Périer. Sentavam-se por três horas numa mesa redonda, que Leon ameaçava de vender se Joyce inscrevesse seu nome nela; e enquanto Joyce fumava numa poltrona Léon lia o texto inglês, Soupault lia o francês, e Joyce ou um dos outros interrompia aquela antifonia para pedir que reconsiderassem uma frase. Então Joyce explicava as ambigüidades que pretendia, e ele ou um de seus colaboradores arranjava um equivalente. A maior ênfase de Joyce era sobre o fluir de uma frase, e às vezes os deixava espantados (como mais tarde quando ajudava Nino Frank na tradução italiana, espantava a esse) cuidando mais do som e ritmo do que do sentido. Mas um ou outro insistiria nesse tipo de rigor também. O esboço final, atingido em março depois de quinze encontros, foi enviado a Jolas e Adrienne Monnier, que fizeram, ambos, sugestões importantes que foram levadas em conta em mais dois encontros. A versão completa, publicada no dia 1º de maio de 1931, na *Nouvelle Revue Française* é, ainda mais do que a tradução francesa do *Ulisses*, um triunfo sobre obstáculos aparentemente insuperáveis” (ELLMANN, op. cit., trad. Lya Luft, 1989, p. 779-780).

“... in December 1930, Joyce, with his secondary passion for extending other languages as he had extended English, was hard at the French translation of *Anna Livia Plurabelle*. It had been begun by Samuel Beckett and a young French friend, Alfred Péron, who had spent a year at Trinity College in Dublin. The original plan was for Beckett to continue as the principal translator, but he had to return to Ireland. His work was thereupon revised by Paul Léon, Eugene Jolas, and Ivan Goll, under Joyce’s supervision. It was decided that the French version must be revamped again, and at the end of November Philippe Soupault was enlisted to meet with Joyce and Léon every Thursday at 2:30 in Léon’s flat on the rue Casimir Périer. They sat for three hours at a round table, which Léon threatened to sell if Joyce would inscribe his name upon it; and while Joyce smoked in an armchair Léon read the English text, Soupault read the French, and Joyce or one of the others would break into the antiphony to ask that a phrase be reconsidered. Joyce then explained the ambiguities he had intended, and he or one of his collaborators dug up an equivalent. Joyce’s great emphasis was upon the flow of the line, and he sometimes astonished them (as later, when he was helping Nino Frank with the Italian translation, he astonished him), by caring more for sound and rhythm than sense. But one or the other would insist upon rigor of this kind, too. The final draft, arrived at in March after fifteen meetings, was sent to Jolas and Adrienne Monnier, both of whom made important suggestions which were then considered at two further meetings. The final version, published on May 1, 1931, in the *Nouvelle Revue Française*, is even more than the French translation of *Ulysses* a triumph over seemingly impossible obstacles.”

Em dezembro de 1930, Joyce trabalhava em Paris com Samuel Beckett e um jovem francês, Anfred Perón, na tradução francesa de uma parte do *Finnegans Wake*. Beckett teve de voltar à Irlanda, e o trabalho de verter *Anna Livia Plurabelle* foi então continuado por Paul Leon, Eugene Jolas e Ivan Goll, com a supervisão do autor. Este, em seus encontros semanais com os tradutores explicava as ambigüidades a fim de possibilitar a busca por equivalentes. Segundo Ellmann¹⁵⁹, “a maior ênfase de Joyce era sobre o fluir de uma frase, e às vezes os deixava espantados (como mais tarde, quando ajudaria Nino Frank na tradução italiana, espantava a esse) cuidando mais do som e ritmo do que do sentido”.

Joyce trabalhava em equipe nas traduções de sua obra: assistiu à primeira tradução francesa do *Ulysses* e, como tradutor, partiu dele a iniciativa de um empreendimento que assustava a seus colaboradores: traduzir *Finnegans Wake* para o italiano. Com efeito, em seu ensaio “Joyce por Joyce: Traduções”¹⁶⁰, a Prof. Jacqueline Risset, da Universidade de Paris, renomada tradutora de Dante para o francês, analisa esse que foi o último trabalho de Joyce antes de sua morte em 1941: a tradução italiana de dois fragmentos de *Finnegans Wake*. Publicado em Roma, em 1940, na revista *Prospective*, Joyce tinha por objetivo

¹⁵⁹ Ibidem, p. 779.

¹⁶⁰ In: NESTROVSKI, Arthur (org.) *Riverrrun: ensaios sobre James Joyce*. Tradução do artigo: Sérgio Rubens de Almeida. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992, pág. 409-425.

“refazer, na língua italiana, a experiência de Dante”. A ensaísta cita o teórico Walter Benjamin em seu famoso texto *Die Aufgabe des Übersetzers*¹⁶¹, quando reitera que o conteúdo do trabalho do tradutor é o grande motivo da integração de várias línguas para formar uma língua verdadeira, o que já constituía a base de criação de *Finnegans Wake*.

Para Risset, Joyce traduzindo em italiano não faz mais do que esclarecer este embasamento ‘tradutivo’. Onde o texto inglês apresenta um vocábulo com sonoridades claramente não-inglesas, ou um termo pertencente a uma outra língua, a tradução introduz sistematicamente um termo puramente italiano, graças à substituição de uma ou várias letras ou à mudança da palavra ou da expressão completa. O resultado, segundo a autora, é perfeitamente situável no sistema fonético da língua italiana. A auto-suficiência “plural” da língua italiana na tradução de Joyce verifica-se no tratamento dos nomes próprios. Enquanto a versão francesa e a brasileira de Augusto e Haroldo de Campos os mantêm na maior parte intactos, ou conservam sua cor de origem, Joyce procede à sua italianização sistemática. Então a tradução joyciana apreende o aspecto “plural” da língua italiana naquilo a que Joyce chama, de maneira semelhante a Berman, de “técnica de deformação”: uma recusa em manter seu aspecto mais simples de *fidelidade*, uma ênfase sistemática no registro dialetal *falado* e uma insistência sobre os elementos fáticos. As sonoridades inglesas são apagadas e os nomes próprios tornam-se transparentes. É a própria língua italiana que suscita o desdobramento do texto e de seus personagens. Mas, para a ensaísta, só Joyce poderia dispor, em face do texto original, de tal liberdade de negação e recomeço. A invenção das palavras - “o princípio de deformação” descrito por Joyce - é guiada pelo som global da frase e do texto, para compensar a “incapacidade” da língua italiana para os “jogos de palavras”. Corresponderia, ao que Haroldo de Campos chamaria de “transluciferação”.

Ainda segundo a análise de Risset, a atração de Joyce pela língua italiana se manifesta de forma brilhante em sua tradução em dois níveis, pelo duplo uso da experiência do dialeto: o triestino, falado em casa, e o da língua literária italiana, de elaboração maior e de *nascimento*, do texto de Dante. E é precisamente esta direção que era inacessível aos colaboradores de Joyce, esta maneira de “ocupar-se muito pouco com o sentido”.

¹⁶¹ BENJAMIN, Walter, “A Tarefa-Renúncia do Tradutor”, in HEIDERMANN, Werner (org.) *Clássicos da Teoria da Tradução: Antologia bilíngüe Alemão-Português*. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001. Vol. 1, pág. 189-215.

Risset argumenta que tal tipo de “tradução” só seria realizável sob esta forma: Joyce traduzindo Joyce, sob o signo de Dante. Ou seja, Joyce retrabalhando e relançando seu próprio texto, pois *Finnegans Wake*, em sua essência, já se definia como um trabalho de tradução à potência infinita. Na opinião de Risset, o Joyce tradutor de si mesmo consegue realizar o ideal de Benjamin, pois os dois curtos fragmentos traduzidos articulam uma língua inteiramente nova, desconhecida, constituindo uma hipertradução. Demonstra que Joyce recusava-se a fazer uso de outros idiomas, assinalando que a língua italiana, tal qual ele a pratica, contém e é o estrangeiro de si mesma. O poliglotismo joyciano transforma-se em plurilingüismo dantesco. Dante é “plurilingüista” na medida em que mistura os dialetos, os tons, os níveis lexicais, ao contrário da homogeneidade lingüística de Petrarca. Portanto, a tradução joyciana apreende o aspecto “plural” da língua italiana e lhe explora em nível extremo suas possibilidades pela prática do dialeto e pelo intertexto lingüístico com Dante naquilo a que chama de “técnica de deformação”.

A análise da versão italiana feita por Risset permite estabelecer que o trabalho de tradução não consiste, neste caso, em uma pesquisa de hipotéticos equivalentes do texto “original”: é uma elaboração ulterior, um *work in progress*, um prolongamento, uma nova etapa, uma diferenciação mais acentuada da matéria verbal em atividade. Além disso, há uma recusa das regras do jogo comuns a qualquer tradução em seu aspecto mais simples, mais elementar, o da *fidelidade*; há uma ênfase sistemática no registro *falado* e uma insistência sobre os elementos fáticos. Por fim, é no dialeto (e não na língua “nacional”) que a criação de palavras novas está sempre em ato, e sempre rapidamente assimilada pelos outros falantes. Essa invenção textual e movimentação são possíveis graças a esse uso extremamente livre da língua e é central no trabalho de tradução de Joyce.

A própria língua é tratada como um dialeto, mexida, remexida segundo uma criatividade esquecida em seu campo. Risset conclui que isso só é possível a Joyce, por conhecer perfeitamente – histórica e geograficamente – a língua italiana, liberdade talvez inacessível a um escritor falante do italiano, que vive a distância irreduzível entre língua nacional (cultura) e dialeto (popular, regional).

Assim, o Joyce tradutor tinha por objetivo um outro projeto: refazer, na língua italiana, a experiência de Dante, ligado ao projeto de *Finnegans Wake*, que é inteiramente compreensível como um vasto trabalho de tradução.

Fritz Senn concorda com Risset. Para o estudioso suíço, tudo o que Joyce escreveu tem a ver com tradução. Sua obra é transferencial: pretende, de maneira enciclopédica, usar sua obra para traduzir todo o legado cultural e artístico estrangeiro. Para isso, afirma Senn, Joyce leu Homero em inglês, aprendeu norueguês para estudar Ibsen, empregou um pobre conhecimento que tinha de alemão para ler Gerhart Hauptmann e de italiano para ler Giordano Bruno e Vico¹⁶². Também foram estrangeiros que primeiramente o leram antes dos americanos. Joyce, no entanto, quando instado a orientar seus tradutores quanto à versão de suas obras para outras línguas, parece querer algo impossível do tradutor. Em 1936, ao visitar a cidade de Copenhague e se apresentar, sem aviso, à tradutora encarregada da versão do *Ulysses* para o dinamarquês, disse: “I am James Joyce. I understand that you are to translate *Ulysses*, and I have come from Paris to tell you not to alter a single word.”¹⁶³ Como entender tal advertência?

Para Jin Di, tradutor da versão do *Ulysses* para o chinês, publicada em 1996 em 3 volumes – e essa primeira tradução integral da obra já vendeu mais de 75 mil exemplares na China –, a interpretação da frase de Joyce só pode ser seguida pelo tradutor se este levar em conta as idéias de Eugene Nida, com quem o professor Jin Di já escreveu alguns livros.

No capítulo “What is a perfect translation?” de seu livro¹⁶⁴, Di afirma que o tradutor diante do *Ulysses* não tem escolha: tem que tentar ser o mais fiel possível ao texto. Essa “fidelidade” parece diferenciar-se da “recriação”, que Di descreve como “transwriting”, ou seja, um tipo de adaptação, que é chamada, segundo Di, de tradução devido à séria habilidade artística nela envolvida. O “transcritor” tomaria a obra original e a modelaria na língua do receptor como uma obra de arte que o agrada e também a seus leitores. Cita o exemplo dado por Seamus Heaney, o poeta irlandês laureado com o prêmio Nobel, em que o tradutor é muito franco sobre sua “tradução” para o inglês moderno do épico anglo-saxão *Beowulf*. Numa entrevista, o poeta disse que o texto traduzido era um terço seu e dois terços “duty to the text”. Portanto, seu texto era uma fusão entre o autor anônimo e o poeta contemporâneo. Seu *Beowulf* se tornou um sucesso de vendas, o que

¹⁶² SENN, op. cit., p. 39.

¹⁶³ ELLMANN, Richard, *James Joyce*. New York: Oxford University Press, 1959, p. 705.

¹⁶⁴ DI, Jin. *Shamrock and Chopsticks*. James Joyce in China: A Tale of Two Encounters. Hong Kong: City University of Hong Kong Press, 2001.

pode também ser devido ao seu status como poeta laureado, mas realmente ele estava seguindo uma longa tradição poética em inglês.

Di cita também o exemplo de Edward Fitzgerald. Sua fama foi mais em consequência de seu esforço pioneiro em “transcrever” o *Rubáiyát of Omar Khayyám* - cuja tradução se calcula ter vendido mais cópias que qualquer outro livro de poesia inglesa que já foi impresso - não por realmente traduzir Omar Khayyám, mas por reescrever suas canções em inglês, adotando as idéias, sentimentos e ritmos que o tradutor mais gostou dos textos originais. Lealdade ao autor estava fora de questão, pois ele sentia que estava trabalhando a partir de uma cultura dominante inglesa que lhe dava licença para usar e escolher o que achava interessante e útil na cultura exótica.

Ainda segundo Di, o conceito de *dominance* é o que o “transcritor” tem em mente, pois com certeza poucos leitores nativos de Omar Khayyám prefeririam as versões de Fitzgerald ao original. Também cita Lin Shu, o escritor chinês cujas “traduções” para o chinês clássico trouxeram a literatura européia para o “Império Central” na virada do último século. Ele não conhecia nenhuma das línguas de partida, porém, ao usar intérpretes como apoio, foi capaz de verter mais de 170 romances ocidentais, muitos dos quais se tornaram rapidamente “best-sellers” e abriram o caminho para o desenvolvimento do mercado livreiro do Império Celestial.

A tradução do *Nicholas Nickleby* de Charles Dickens por Lin Shu é, na opinião de Di, uma prosa divertida, cheia de vida, mas é uma vida que Charles Dickens não conhecia. Di afirma que esse tipo de “transcrita” não pode ser um substituto para a tradução de uma obra como *Ulysses*.

Querendo levar a sério a advertência de Joyce para “not to alter a single word”, começou a se questionar como um mestre em línguas como Joyce não poderia saber que as línguas diferem umas das outras, e se não era da natureza do fazer do tradutor – e de qualquer tradutor – ser obrigado a alterar palavras ou, como em muitos casos, todas as palavras no texto.

Di responde que evidentemente Joyce estava a seu próprio modo esperando que as pessoas entendessem o que ele não disse. Quando teve oportunidade de ver em 1989 outras traduções do *Ulysses*, descobriu como é que os outros tradutores tinham conseguido fazer o trabalho “sem alterar uma única palavra”: o objetivo ideal de se produzir uma obra de arte

que possa ser apreciada como um perfeito substituto para o original pode ser inatingível na prática. Ainda quando todos trabalhem com esse objetivo comum, torna-se mais praticável comparar a eficácia relativa de vários princípios e métodos que, por sua vez, vão ajudar a trazer o objetivo para cada vez mais perto.

Portanto, a restrição especial imposta pela arte do *Ulysses* a todos os seus tradutores faz com que a comparação das versões tenha pertinência e significado incomuns. Desse modo, a comparação de traduções para várias línguas que Jin Di realizou foi decisiva para um esclarecimento sobre a arte do tradutor ao dar substância à idéia evasiva de perdas e ganhos na tradução. Aqui Di parece concordar com o tradutor brasileiro José Paulo Paes. Di afirma que algumas perdas na tradução são inevitáveis, mas pode-se evitar perdas desnecessárias ou fornecer compensação apropriada adotando-se um correto tipo de princípios. Quanto maior a complexidade artística da obra original, mais premente é a necessidade do tradutor de ter bons e flexíveis princípios ao seu comando.

O mesmo se aplica à análise crítica de traduções. Como propõe Berman, a crítica positiva de traduções só será alcançada se o trabalho crítico dispuser de parâmetros outros que não sejam apenas os de apontar os erros de tradução numa obra literária. Sua analítica, pois, atende aos objetivos deste estudo, uma vez que também considera as intenções e as escolhas do tradutor, preparando o “espaço de jogo” para retraduições da obra literária.

Como já foi visto, sua proposta metodológica¹⁶⁵ inicia-se com a leitura das traduções e do original. Em seguida, antes do processo de confronto das traduções, a analítica bermaniana busca informações sobre o tradutor, com o fim de conhecer sua posição, projeto e horizonte tradutivos. Só então, a partir desses pressupostos, a crítica pode contribuir positivamente para iluminar o agir do tradutor e, ao mesmo tempo, estabelecer os limites éticos de seu fazer tradutório para com o estrangeiro¹⁶⁶.

É exatamente essa abordagem que norteia o próximo capítulo deste trabalho.

¹⁶⁵ BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Éditions Gallimard, 1995.

¹⁶⁶ Ibidem, p. 75-80. Cf. também a pesquisa de SILVA, Wanessa Gonçalves. A analítica bermaniana aplicada a uma tradução de *Macbeth*. *Scientiatraductionis*. Santa Catarina: UFSC, n. 3, novembro 2006. Disponível em <<http://www.scientiatraductionis.ufsc.br/macbeth.html>>. Acesso em 24/04/2007.

CAPÍTULO 3 - AS PRIMEIRAS TRADUÇÕES INTERLINGUAIS DO *ULYSSES* EM FRANCÊS, ESPANHOL E PORTUGUÊS

Com que princípios os tradutores lograram traduzir o *Ulysses*? Como puderam interpretar pela primeira vez essa obra que em si mesma já é uma emulação de outras obras literárias? Qual é a experiência de se ler a obra joyciana em línguas neolatinas, pertencentes a culturas tão diferentes da irlandesa? Que estratégias usaram para traduzir o inglês de Joyce? Qual foi a recepção dessas traduções? Com a descrição das primeiras traduções para o francês, espanhol e português, além da mais recente tradução do *Ulysses* no Brasil, este capítulo vai tentar corresponder, ainda que sucintamente, a pelo menos duas etapas do procedimento bermaniano de análise de traduções: tomar contato com os autores dos textos traduzidos, para depois confrontar as traduções com o original.

A tradução francesa

“Rien ne se crée, rien ne se perd.”

James Joyce¹⁶⁷

Como começou a tradução francesa?¹⁶⁸ Um dos amigos de Joyce na França era Valéry Larbaud, o mais famoso dos críticos literários parisienses. Ele havia traduzido algumas partes do *Ulysses*, inclusive a parte final do solilóquio de Molly Bloom em 1922, logo depois da primeira edição do livro. Larbaud leu e discutiu sua tradução numa palestra em Paris, sendo esta recebida com sucesso e aprovação por uma audiência entusiasmada. Joyce, então, ficou convencido de que era possível traduzir o *Ulysses*, e Larbaud concordou em traduzir mais algumas partes. Mas Joyce, naturalmente, queria uma versão integral do livro. Um jovem tradutor, Auguste Morel, depois de sua bem sucedida tradução de um complexo poema inglês (“The Hound of Heaven”) de Francis Thompson, veio a completar uma outra parte do *Ulysses* em francês e publicou-a numa revista literária. A tradução

¹⁶⁷ ELLMANN, trad. Lya Luft, op. cit., p.680.

¹⁶⁸ REYNOLDS, Mary T. “Joyce’s Interest in Translation and China”. O histórico desta primeira tradução francesa, feita por Mary T. Reynolds, curadora da International James Joyce Foundation, encontra-se na obra do Prof. Jin Di, *Shamrock & Chopsticks*, Hong Kong: City University of Hong Kong Press, 2001, pp. 5-9.

francesa acabou sendo realizada não só por dois, mas por três tradutores, e foi em grande parte supervisionada pelo próprio Joyce. Esse terceiro tradutor foi um jovem inglês, Stuart Gilbert. Tendo sido educado em Oxford, serviu a Coroa inglesa na Birmânia como juiz por dezenove anos. Na oportunidade de aposentar-se, veio a residir em Paris em 1927. Como já havia lido o *Ulysses* num bangalô na Índia, ao chegar em Paris descobriu a livraria de Sylvia Beach, a editora de Joyce. Ela lhe mostrou um fragmento do romance em francês, traduzido por Auguste Morel e publicado em revista em 1926. Tradutor de Saint-Exupéry, Paul Valéry e Georges Simenon para o inglês, Gilbert viu muitos erros de interpretação nessa tradução do *Ulysses* e conversou sobre isso com Sylvia Beach. Esta apresentou-o a Joyce e, depois de algumas conversas, Gilbert ofereceu-se para orientar e dar sugestões a Morel e Larbaud. No prefácio de seu livro *James Joyce's Ulysses: a study*¹⁶⁹, Gilbert comenta a importância de obras de referência para o trabalho do tradutor:

It was when I was assisting MM. Auguste Morel and Valéry Larbaud in the translation of *Ulysses* into French that the project suggested itself to me. In making a translation the first essential is thoroughly to understand what one is translating; any vagueness or uncertainty in this respect must lead to failure. This applies especially when the texture of the work to be translated is intricate, or the meaning elusive. One begins with a close analysis, and only when the implications of the original are fully unravelled does one start looking for approximations in the other language. Thus I made a point of consulting Joyce on every doubtful point, of ascertaining from him the exact associations he had in mind when using proper names, truncated phrases, or peculiar words, and never 'passing' the French text unless I was sure we had the meaning of each word and passage quite clear in our minds. Joyce showed extraordinary patience in bearing with my interrogation which, as I had just returned to Europe after a longish judicial career in the East, must have had much of the tedious persistence so necessary in legal inquiries east of Suez if one is to get reasonably near that coy nymph, Aletheia.

Percebe-se sua preocupação para com a interpretação da obra a ser traduzida, isto é, para com seu conteúdo, antes da busca de equivalentes ou aproximações na língua da tradução.

Com a concordância de Morel, Gilbert passou a ver Joyce quase que diariamente. Larbaud ficou um pouco ressentido e queria desistir da tarefa, mas Joyce convenceu-o a dar continuidade à obra. Numa carta a Harriet Weaver, patrocinadora e editora do escritor na Inglaterra, Joyce assim comenta o trabalho de Larbaud:

Dear Miss Weaver,

¹⁶⁹ GILBERT, S. *James Joyce's Ulysses: a study* by Stuart Gilbert. London: Penguin Books, 1969, p. 8.

The [French] translation of *Ulysses* is now finished. Valéry Larbaud sent me a list of difficulties which I solved for him [Joyce always referred to his replies to questions from his translators as “solving their difficulties” – that is, giving them the best possible French equivalent of his English phrases and sentences] and Larbaud informed me that he would celebrate the event. His work is now at an end.

A[uguste] M[orel], the translator, had taken a great deal of licence here and there, sometimes incorporating whole sentences of his own manufacture. These were struck out. The translation is really his and has been done with great care and devotion, but like many other people, by dint of brooding on it he sees one aspect to the exclusion of another. In his case it is the coarseness which excludes the others, or perhaps I should say the violence... I hope the three patch up their differences when the work is out. Stuart Gilbert’s work was very useful, but it was absolutely necessary to have Valéry Larbaud’s final revision, as he is very accurate, slow, fastidious, and rather timid.¹⁷⁰

Aqui Joyce parece reconhecer que o trabalho do tradutor é escolher uma das várias possibilidades de interpretação da obra e, nesse caso, alguns aspectos são necessariamente excluídos. A polissemia da obra de arte fica, pois, comprometida na passagem para outras línguas, as quais nem sempre conseguem restituir todos os sentidos do original. Como argumenta Senn, a tradução acaba até por criar outros¹⁷¹. No caso do *Ulysses* francês, como os três tradutores divergissem sobre alguns dos aspectos na busca de equivalentes, o conflito era inevitável. Quando Joyce descreve o método de tradução de Larbaud como “very accurate, slow, and fastidious”, Mary T. Reynolds afirma que ele estaria se referindo à tentativa do tradutor em produzir um efeito próximo ao do texto original, sem buscar equivalências palavra a palavra. No entanto, acrescenta que nunca vamos saber como foram as exatas alterações que Joyce fez quando seus tradutores lhe pediam “to solve some difficulties”. Assim, demorou sete anos, de 1922 a 1929, mesmo com a supervisão pessoal de Joyce, para ser completada a tradução francesa. Mas ele ao final estava satisfeito com o resultado. Porém, nem sempre foi esse o caso na tradução interlingual do *Ulysses* para as outras línguas.

A primeira tradução para o alemão, feita em 1927, trazia numerosos erros de interpretação, e Joyce ficou tão insatisfeito que o tradutor, Georg Goyert, veio para Paris para consultar Joyce sobre uma nova edição que deveria ser mais precisa. Joyce dispensou todo o tempo que pôde com Goyert, mas o estrago já tinha sido considerável na primeira tradução. O tradutor para o espanhol, J. Salas Subirat, também escreveu a Joyce, mas nunca

¹⁷⁰ Citado em DI, Jin (2001) *Shamrock and Chopsticks*. James Joyce in China: A Tale of Two Encounters. Hong Kong: City University of Hong Kong Press, p. 7-8.

¹⁷¹ Cf. “Translating off the Topic; or, The Fruitful Illusion of Translatability”. In: SENN, op. cit., p. 24-38.

discutiu pessoalmente o livro com ele. Já a tradução japonesa apareceu numa edição “pirata”, e Joyce ficou furioso. Tentou processar o editor e o tradutor por meio do consulado britânico em Tóquio. No entanto, seus direitos autorais já haviam expirado em fevereiro, uma vez que o *Ulysses* fora publicado em 2 de fevereiro de 1922; corria então o ano de 1932 e, de acordo com as leis japonesas sobre direitos autorais, estes eram válidos apenas por dez anos. O editor enviou uma pequena soma de dinheiro a Joyce, mas este, indignado, mandou-a de volta. De acordo com Reynolds, Joyce não estava preocupado com sua fama. A importância internacional de todas as traduções do *Ulysses* não era a de estender a reputação de Joyce. O que era importante para ele, enfatiza Reynolds, era a difusão da mensagem central do *Ulysses*, tanto entre os acadêmicos como para os leitores comuns em todo o mundo.

Richard Ellmann também faz um relato interessante sobre o processo da tradução francesa do *Ulysses*, confirmando alguns desentendimentos e ciúmes entre os tradutores, e que Joyce “gostava de imaginar-se um diplomata negociando entre poderes maiores, mas que seus tradutores na verdade se davam bastante bem entre si”. O problema era que Gilbert se comunicava quase diariamente com Joyce, e isso suscitava certo constrangimento entre os tradutores, que não se sentiam muito à vontade com esse “supervisor” autorizado. Ellmann relata como Gilbert veio a escrever o primeiro estudo interpretativo do *Ulysses* e algumas das discussões sobre a tradução¹⁷²:

Gilbert, através desses encontros, acabou conhecendo tão bem o livro que decidiu, encorajado por Joyce, escrever um estudo sobre ele baseado em suas anotações. Joyce estivera decidido a expressar suas intenções ao escrever o *Ulysses* com ajuda de outra pessoa desde o momento em que o livro aparecera. ... Às vezes Joyce o levava diretamente aos pontos que desejava serem firmados, mas mais seguidamente dizia: “Você leu esse ou aquele livro?” e permitia que Gilbert formulasse suas próprias conclusões. Essas, a não ser que Joyce discordasse inteiramente, podiam ficar. O livro de Gilbert por isso mesmo não é uma formulação exata dos pontos de vista de Joyce mas uma perspicaz interpretação deles. ... Em 1928 Larbaud sugeriu a Joyce, desesperado, que André Maurois assumisse seu lugar, mas Joyce não queria ouvir falar nisso. Reuniu todos os seus tradutores e editores em Les Trianons e fez com que consentissem no que ele mais tarde descreveria como “o Tratado do Trianon”. Isso estabelecia Larbaud como árbitro final”.

Como já se mencionou anteriormente neste estudo, em seu próprio trabalho de tradutor Joyce reconhecia que traduzir é fazer escolhas conscientes. Ellmann dá exemplos

¹⁷² ELLMANN, Richard, *James Joyce*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Globo, 1989, p. 742.

das intervenções de Larbaud na tradução de Morel para o francês quanto ao estilo, rejeitando tudo que fugisse ao “equilíbrio” da frase francesa¹⁷³:

“Texto: ...*he liked grilled mutton kidneys / which gave to his palate a fine tang of scented urine.*

A. Morel: ... *il aimait.../ qui gratifiaient ses papilles gustatives d'un fumet de chaix matiné d'un rien d'urine.* Isso é puramente jornalês, algo para o “Moeurs des Diurnales”, do estilo “como o outro disse”. “Fumet de chaix” é um clichê, enquanto “a fine tang” não é. “Matiné de”, outro clichê, “d'un rien de” é a um tempo *recherché* e fácil. A frágil nota de humor na frase francesa é vulgar; do tipo caixeiro-viajante; a maneira como falam quando tentam falar “bem”. Deixo “gratifiaient” porque é etimologicamente correto; aceito “papilles gustatives” embora a expressão seja um pouco *prétentieuse*, mais “erudita” (ciência barata) do que o simples “palate” do texto, porque dá equilíbrio à frase francesa e chama a atenção do leitor sobre aquele aspecto da vida física do sr. Bloom. Rejeito o resto, e traduzo mais literalmente: “d'une belle saveur” (= “fine tang”) “un léger parfum d'urine” (= “of faintly scented urine”). Assim na minha interpretação a frase fica como segue: ... *il aimait... / qui gratifiaient ses papilles gustatives d'une belle saveur au léger parfum d'urine.*

Texto: *Kdineys were in his mind as he...*

A. Morel: *Il songeait à des rognons tant en...* Naturalmente esse é o significado, mas não é uma tradução literária, de uma frase literária. O lado humorístico da frase perdeu-se. Eu traduzo: *Il avait des rognons em tête tandis qu'il...*”

Ellmann ainda faz referência à explicação que Larbaud deu quando tirara o dialeto da tradução de Morel em certos trechos: “A comédia do *Ulysses* não deriva da inferioridade social de seus personagens. Joyce não zomba de Bloom porque ele não é um ‘Monsieur’ nem de Molly porque ela não era uma ‘dame’... Bloom é um ‘Monsieur’ como, e mais do que, Bouvard e Pécuchet, e Molly é uma ‘dame’, e mais do que, Madame Bovary. Sua educação, suas maneiras, não diferem das *nossas*.”¹⁷⁴

Além da inevitável luta de “egos”, os registros dessas discussões entre os tradutores franceses mostram que sua maior preocupação é adequar suas interpretações não só ao texto como ao gosto da imagem que fazem do leitor francês. E, apesar de discordarem quanto à textualização de suas interpretações, a última palavra de Larbaud, *nossas*, resume o procedimento mais domesticador dessa primeira versão da obra. Publicado por Adrienne

¹⁷³ ELLMANN, Richard, *James Joyce*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Globo, 1989, p. 742-743.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 743.

Monnier¹⁷⁵ em fevereiro de 1929, o sucesso da recepção do *Ulysse* no meio literário parisiense, segundo Ellmann, foi comemorada por muitos meses pelos amigos de Joyce.

A tradução argentina

“ -Es por este aviso –dijo el señor Bloom abriéndose paso a empujones hacia la escalera, resoplando y sacando el recorte del bolsillo-. Acabo de hablar con el señor Llavs. Conforme en renovar por dos meses, dice. Después verá. Pero quiere un recuadro para llamar la atención en *El Telégrafo* también, la hoja rosa del sábado. Y lo quiere si no es demasiado tarde, le dije al consejero Nannetti, del *Kilkenny People*. Puedo verlo en la librería nacional. Casa de llaves, ¿no ves? Su nombre es Llavs. Es una combinación aprovechando el nombre. Pero prácticamente prometió que daría la renovación. Pero quiere un poco de bombo. ¿Qué le contesto, señor Crawford?”

*Ulises*¹⁷⁶

“Ulises” foi publicado na Argentina em 1945, pela Editora Santiago Rueda, que também publicou *A Portrait of the Artist as a Young Man*, na tradução do espanhol Damaso Alonso, sob o pseudônimo de “Alfonso Donado” . Impresso em 1926, fora proibido desde o levante militar pela censura franquista.

¹⁷⁵ Interessante notar o quanto Joyce foi reconhecido primeiramente por mulheres na publicação do *Ulysses* (pela norte-americana Sylvia Beach, proprietária da Shakespeare and Company de Paris) e do *Ulysse* (por Adrienne Monnier, uma das primeiras mulheres a administrar uma livraria na França em 1915, “La Maison des Amis des Livres”. Adrienne tornou-se muito amiga de Sylvia Beach, e ambas tiveram muito sucesso comercial ao divulgar os novos escritores norte-americanos no ambiente francês, como Walt Whitman, William Carlos Williams, Ernest Hemingway além de e. e. cummings. Sendo ela mesma ensaísta e tradutora, além de livreira, Adrienne publicou com Sylvia traduções de poemas ingleses). Joyce também só pôde escrever o *Ulysses* e o *Finnegans Wake*, sem se preocupar mais com suas dificuldades financeiras, a partir de 1914, quando conseguiu o patrocínio de uma rica moça inglesa, Harriet Shaw Weaver, ativista política e patrocinadora da revista literária *The Egoist*, editada por Ezra Pound. As três mulheres poderiam muito bem compor uma metáfora bem ao estilo joyciano para as ajudadoras de Cristo, as irmãs Maria e Marta e a pecadora Maria Madalena. Poderiam, desta forma, compor uma fotomontagem a exemplo da realizada em 2004 por Oliver Dunne e Siobhan McCooey, premiados artistas da Dublin Writer’s Workshop. Nela, a famosa pintura da Santa Ceia de Da Vinci aparece com sua mesa tomada pelos doze dos mais importantes escritores irlandeses modernos em volta de Joyce. Este, à semelhança de Cristo, em vez de oferecer pão e vinho, escreve com uma pena num livro aberto e tem na outra mão o primeiro exemplar do *Ulysses*.

¹⁷⁶ JOYCE, James. *Ulises*. Traducción del inglés por J. Salas Subirat. Prólogo por Jacques Mercanton. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor, 6.ª edición (s.d.), p. 175.

Quanto à nacionalidade do tradutor do *Ulysses*, J. Salas Subirat, havia algumas controvérsias. Achava-se que fosse espanhol e que sua tradução fora editada pelo também espanhol Santiago Rueda. Ambos teriam fugido da Espanha por causa da ditadura franquista, e escolhido Buenos Aires para publicar sua tradução, já que a cidade portenha era, na época, o refúgio para muitos republicanos espanhóis que conseguiam escapar da repressão política.

Como informa Marcos Rodrigues Espinosa em seu artigo “La traducción como forma de exílio”¹⁷⁷, ao final da Guerra Civil espanhola (1936-1939), muitos jornalistas, escritores e intelectuais foram condenados à morte por terem continuado fiéis à causa da República. Alguns encontravam na tradução o único trabalho literário que lhes era permitido exercer como forma de trabalho em seu exílio no interior da Espanha. Desses, muitos nunca se haviam dedicado à tradução antes da guerra. Espinosa assinala ainda que, em determinados casos, a qualidade dos textos traduzidos deixava a desejar, já que esses novos tradutores também não dominavam a língua estrangeira de que traduziam. Depois da guerra, porém, num momento de escassa produção literária na Espanha, a censura franquista começou a apoiar a tradução de autores ingleses, talvez por haver algum acordo político e econômico entre editores e autoridades britânicas:

Entre los años 1939-42, coincidiendo con una época en que las autoridades británicas intentaban contrarrestar la imagen negativa que la Alemania nacionalsocialista difundía a través de los periódicos españoles, parece ser que el editor Joseph Janés estableció una estrecha relación con el Ministerio de Asuntos Exteriores británico. En aquel momento, el Instituto Británico de Madrid dirigido por el hispanista irlandés Walter Starkie, se constituyó en la plataforma encargada de articular una minoría partidaria de la causa aliada en las ciudades de Madrid y Barcelona.¹⁷⁸

Nos anos quarenta e cinquenta, a tradução de literatura estrangeira para o castelhano começou a ter muita repercussão em jornais e revistas literárias espanhóis. Nos anos sessenta, por causa dos enfrentamentos entre policiais e estudantes em Madrid e Barcelona, muitos professores e catedráticos foram exilados para universidades européias e norte-

¹⁷⁷ *Bulletin of Hispanic Studies*. Translation Studies in Hispanic Contexts. University of Glasgow. Vol. LXXV, N. 1, January 1998, p. 83-94.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 91. Na pesquisa para este trabalho, não foi possível estabelecer se houve alguma influência do hispanista irlandês Walter Starkie na publicação do *Ulises* de Subirat pelo editor Santiago Rueda na Argentina.

americanas. Porém, o tradutor do primeiro *Ulise* na Espanha (1976), José María Valverde, permaneceu no país e sobreviveu trabalhando como tradutor.

Quanto a Subirat, o artigo do escritor argentino Juan José Saer para o suplemento dominical “Babelia” do jornal “El País” mostra que havia um certo mistério quanto à nacionalidade do tradutor. Mas Subirat não era nem catalão nem chileno, como se pensava. Uma matéria publicada em El Clarín, por ocasião do centenário do Bloomsday em junho de 2004, traz informações biográficas sobre José Salas Subirat. Nasceu em Buenos Aires, em 23 de novembro de 1900, e morreu em Florida, uma localidade em Buenos Aires, em 29 de maio de 1975. Está enterrado no cemitério de Olivos. Foi autodidata e trabalhou, entre outras coisas, como agente de seguros, ofício sobre o qual escreveu um manual, *El seguro de vida, teoría y práctica. Análisis de la venta*, que publicou em 1944, um ano antes de sair a tradução do *Ulysses*. Nos anos cinquenta, publicou livros de auto-ajuda, como *La lucha por el éxito* e *El secreto de la concentración*, além de *Carta abierta sobre el existencialismo*, que Santiago Rueda incluiu em seu catálogo. Também havia escrito novelas sociais e artigos para a imprensa anarquista e socialista dos anos trinta, e um livro de poemas, *Señalero*.

Saer destaca a importância que o primeiro “Ulises” em espanhol teve na cultura literária dos escritores argentinos durante os anos cinquenta e sessenta:

“El libro de 815 páginas fue publicado en 1945 por la editorial Santiago Rueda de Buenos Aires, que publicó también el Retrato del artista adolescente en la traducción de Alfonso Donado (léase Dámaso Alonso). En el catálogo de esa editorial, figuraban muchos otros nombres excepcionales, como Faulkner, Dos Passos, Svevo, Proust, Nietzsche, para no hablar de las obras completas de Freud en 18 volúmenes, presentadas por Ortega y Gasset. A finales de los años cincuenta, esos libros circulaban copiosamente entre todos aquellos a quienes les interesaban los problemas literarios, filosóficos y culturales del siglo XX. Formaban parte de los libros realmente indispensables en cualquier buena biblioteca”.

“El Ulises de J. Salas Subirat (la inicial imprecisa le daba al nombre una connotación misteriosa)”. Saer se refiere al traductor de la obra. “Aparecía todo el tiempo en las conversaciones y sus inagotables hallazgos verbales se intercalaban en ellas sin necesidad de ser aclaradas: toda persona con veleidades de narrador que andaba entre los 18 y los 30 años, en Santa Fé, Paraná, Rosario y Buenos Aires, los conocía de memoria y los citaba. Muchos escritores de la generación de los cincuenta o de los sesenta aprendieron varios de sus recursos y de sus técnicas narrativas en esa traducción. La razón es muy simple: el río turbulento de la prosa joyceana, al ser traducido al castellano por un hombre de Buenos Aires, arrastraba consigo la materia viviente del habla que ningún otro autor - aparte quizá de Roberto Arlt- había sido capaz de utilizar con tanta inventiva, exactitud y libertad. La lección de ese trabajo es clarísima: la lengua

de todos los días era la fuente de energía que fecundaba la más universal de las literaturas”¹⁷⁹.

O projeto tradutivo de Subirat parece ser o de domesticar o *Ulysses* nessa primeira tradução do romance. O sucesso, na opinião de Saer, se deve ao fato de um portenho nativo recriar a obra para o castelhano. Continua Arlt enaltecendo as qualidades autorais do *Ulises*:

“De su obra literaria, probablemente la traducción de Ulises sea la más perdurable realización. Pero sus libros de autoayuda y su tratado sobre la venta de seguros no resultan ni risibles ni indiferentes para quien ha leído a Joyce: Leopold Bloom hubiese podido escribirlos. El primer traductor de Ulises debe haber sentido lo que siente cada lector de verdadera literatura: que el libro que está leyendo habla sobre todo de él, del lector, y no de un mundo extranjero y lejano. Esa intensa revelación ha de haber sido el motor de su trabajo, que le permitió expresar su propia vida a través de un texto ajeno. Porque algo es seguro: dejando de lado las discusiones teóricas y técnicas sobre la traducción, es imposible no reconocer que el mundo de Ulises se parece más al de J. Salas Subirat que al de sus sucesores académicos”.

A revista argentina sobre a língua espanhola, “Unidade em la diversidad”, dedica um artigo¹⁸⁰ para a análise da tradução do *Ulysses* feita por Salas Subirat. Afirma que a tradução para o *porteño* de Subirat, recheada de termos como *badulaques*, *tirifilos*, *mequetrefes* e *otários*, chegou a perturbar Jorge Luis Borges. Inclui palavras ainda hoje usadas na Argentina como *franchutes* (*franceses*), *atorrantear* (de *atorrante*, *desavergonzado*), *afanar* (*roubar*), *canchera* (*bacana* na Colômbia, ou *chula* na Espanha) ou *mamado* (*bêbado*). Outras expressões perderam sua vigência, mas são compreensíveis para os portenhos, tais como homens *otarios* (*com poucas luzes*), coisas que são um *verdadero plato* (*muito bonitas*), que estão *al divino botón* (*não servem para nada*) ou pessoas que estão *chochas* da vida (*muito felizes*).

À tradução de Subirat, trinta anos mais tarde, se seguiram mais duas traduções, ambas feitas na Espanha. A de José María Valverde (Ed. Lumen, em dois volumes, publicada em Barcelona, em 1976, prêmio nacional de tradução), teve como fonte a famosa

¹⁷⁹ ARIAS, Javier. “El destino en español del Ulises, según Saer”, versão eletrônica para o suplemento “Babelia” do jornal “El País”. Edición del 12 de junio de 2004. Disponível em <<http://www.diariodemadryn.com/vernoti.php?ID=42787>> Acesso em 20/03/2006.

¹⁸⁰ COMUNICA. Traducción: Recuerdan el particular *Ulises* de Salas Subirat (30 de junho de 2004).

Disponível em

<http://www.unidadenladiversidad.com/actualidad/actualidad_ant/2004/junio_2004/actualidad_300604_02.htm> Acesso em 20/03/2006.

edição crítica de Hans W. Gabler para o *Ulysses* (Garland Publishing, New York, 1984). Ariel Magnus, articulista do diário argentino *Comunica*¹⁸¹, compara as duas traduções:

“Donde en la traducción española de Valverde se habla de *joderse a una mujer ajena 5 o 6 veces seguidas*, Subirat usó: *Quiere que le trinquen a la mujer y requetebién trincada... 5 o 6 veces al hilo ...Toda clase de gansadas (tonterías) o dejáte de joder (molestar)* son algunas de las expresiones menos amables. Se suman a ellas frases que denotan profundo enojo, como *la gran siete*, *la pucha digo* (la puta digo), *qué lo parió*, *guacho*, *conchudo*, o *me importa un carajo (coño)*. Los niños son también *pibes*; los *camareros*, *mozos*, y a la *policía* no se le dice *ratis* (por las *tiras* del uniforme que determinan el grado) como en el lunfardo actual, pero sí *canas*, también muy usado tradicionalmente en el habla de los porteños. La *cabeza es mate o zabeca*, dando cuenta de la modalidad de los argentinos de hablar *alvesrre* (al revés). ...La exquisita veta *arltiana* de Subirat no sólo acerca Dublín a Buenos Aires (¿qué más se puede pedir de una traducción que eso, salvar distancias?) sino que en cierta forma reproduce la tensa relación entre el idioma de Irlanda y el de sus conquistadores», reflexiona Magnus. ...el traductor argentino logra respetar el espíritu de la obra que manejó a su vez cierto conflicto y tensión con el inglés tradicional en la versión original. ...[como en] el capítulo que transcurre dentro de la redacción del diario cuando se habla en *cháchara pomposa* (con artificiosidad), y el personaje de Ned Lambert dice *¡observad!*, algo que cualquier argentino entiende perfectamente como una *cháchara pomposa*”.

É de se notar, nesse comentário, a empreitada ideológica de Subirat, elegendo talvez o dialeto argentino como forma de resistência e liberdade lingüística argentina no período franquista.

Todas as traduções em espanhol tiveram uma série de edições em que foram sendo revisadas e ganharam anotações. A edição Subirat possui, inclusive, uma edição ilustrada, com revisão e notas de Eduardo Chamorro (Ed. Planeta). A versão argentina é, sem dúvida, mais prolífica em erros, mas também em acertos, quando se considera que o tradutor argentino não dispunha do vastíssimo aparato crítico de que se puderam aproveitar seus sucessores. Sua empresa e seus resultados bem podem qualificar-se como “épicas, constituindo ainda um melancólico testemunho daquela época em que Buenos Aires podia considerar-se como a capital da cultura hispânica”.¹⁸²

¹⁸¹ In: COMUNICA . Disponível em http://www.unidadenladiversidad.com/actualidad/actualidad_ant/2004/junio_2004/actualidad_300604_02.htm 23 de junho de 2004.

¹⁸² EL CLARIN, Disponível em <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2004/06/12/u-775233.htm> . Acesso em 12/06/2004

Jorge Luis Borges, porém, discorda de Saer. Em entrevista concedida ao jornalista brasileiro Alberto Beuttenmüller¹⁸³, assim comenta a tradução de *Ulysses* em espanhol:

O apartamento do Bruxo era escuro e parecia antigo, vetusto mesmo. Os móveis eram sombras, não pareciam ter densidade. Borges estava sentado no seu escritório particular, numa poltrona de veludo de cor escura. Começamos a falar de assuntos correlatos, sua passagem pela Biblioteca Nacional Argentina, onde foi diretor de 1955 a 73, quando se tornou um devorador de livros. Depois, falamos de sua experiência como mestre; primeiro, na Universidade de Buenos Aires, onde lecionou literatura de Língua Inglesa – norte-americana e da Grã-Bretanha; depois, como mestre de poesia em Harvard. Foi quando tive vontade de perguntar-lhe o que ele achava de alguns dos livros pontuais da história literária. Lembrei-me de Ulisses, de Joyce. - Creio que o mundo deu muita atenção ao Ulisses de Joyce. Aqui na Argentina foi uma loucura. Lembro-me que por volta dos anos 40 queriam fazer uma tradução do Ulisses. Para isso criaram uma comissão. Infelizmente ou felizmente, Salas Subirat traduziu o livro antes e acabou com aquele martírio de reuniões sem fim – explicou Borges, rindo. - Não consegui ler completamente nem o livro do Joyce nem a péssima tradução do Subirat, mas todo mundo aplaudia aquela bobagem.

Segundo Maria Ángeles Conde-Parrilla, da University College Dublin, a influência de Joyce nas literaturas hispânicas evidencia-se nas inovações da técnica narrativa e da experimentação lingüística empreendida por muitos escritores espanhóis e principalmente os latino-americanos. Em seu artigo publicado em *James Joyce Quarterly* 34.4 (1997)¹⁸⁴, afirma que tal influência se deve a muitos fatores, conseqüências de séculos de colonialismo, que relacionam a Irlanda de Joyce à América Latina: sua marginalidade e excentricidade cultural, seu atraso e periferia, sua preocupação com a identidade e sua separação lingüística nas culturas impostas.

Em 1924, o tradutor Antonio Marichalar publicou na Revista de Occidente o primeiro artigo devotado a avaliar o *Ulysses*: “James Joyce em su laberinto”. O artigo também incluía a tradução dos episódios “Ithaca” e “Penélope”. Em janeiro de 1925, Jorge Luis Borges publicou sua tradução da página final de “Penelope” em “La Última hoja del Ulises”¹⁸⁵, alegando ser dele a primazia de ser o “primeiro aventureiro hispânico” a ter acesso ao livro de Joyce. No entanto, sua opinião sobre as obras do escritor irlandês parecia contraditória, pois às vezes referia-se ao *Ulysses* e ao *Finnegans Wake* como sendo

¹⁸³ BEUTTENMÜLLER, Alberto. “Encontro com Borges” In: *Jornal de Poesia*. Banda Hispânica. Disponível em <<http://www.revista.agulha.nom.br/bh13borges.htm>> Acesso em 15/08/2005.

¹⁸⁴ Disponível em PAPERS ON JOYCE I <<http://www.cica.es/~iberjoyce/Papers/>>. Acesso em 20/03/2006.

¹⁸⁵ BORGES, Jorge Luis. “La última hoja del Ulises”, in *Proa*, 2 (1925), 8-9.

ilegíveis. Em 1982, porém, admitiu que, depois de seu encontro com Joyce, partilharia a mesma fascinação pelas palavras, sua polissemia e ressonância.

No artigo "Nota sobre Ulises en español", publicado em Los Anales de Buenos Aires em 1946, o escritor argentino reconhece os acertos de algumas passagens nas quais J. Salas Subirat consegue uma boa tradução para os neologismos joycianos. Embora inicie seu texto asseverando que não julga toda tradução inferior ao original, seu comentário insiste nas dificuldades de tal empresa. Para Borges, traduzir o *Ulysses* parece ser “quase impossível” devido à perfeição verbal de Joyce na questão da forma e na dificuldade de justaposição das palavras nas línguas neolatinas:

...Salas Subirat juzga que la empresa “no presenta serias dificultades”; yo la juzgo muy árdua, casi imposible... El *Ulises*, tal vez, incluye las páginas más caóticas y tediosas que registra la historia, pero también incluye las más perfectas. Lo repito, esa perfección es verbal. El inglés (como el alemán) es un idioma casi monosilábico, apto para la formación de voces compuestas. Joyce fue notoriamente feliz en tales conjunciones. El español (como el italiano, como el francés) consta de inmanejables polisílabos que es difícil unir. Joyce, que había escrito en el *Ulises*: *bridebed, childbed, bed of death, ghastrcondled*, tuvo que resignarse a esta nulidad en la versión francesa: *lit nuptial, lit de parturition, lit de mort aux spectrales bougies*. En esta primera versión hispánica del *Ulises*, Salas Subirat suele fracasar cuando se limita a traducir el sentido. La frase inglesa: *horseness is the whatness of allhorse* es una memorable definición de la tesis platónica, no así la lánguida equivalencia española: *el caballismo es la cualidad de todo caballo*. Otro ejemplo, breve también: *phantasmal mirth, folded away: muskperfumed* es una frase melodiosa y patética; *júbilos fantasmagóricos momificados: perfumados de almizcle* es, quizá, inexistente. *Hombre de inteligencia múltiple* equivale más bien a la nada que a *myriadminded man*. Muy superiores son aquellos pasajes en que el texto español es no menos neológico que el original... *A priori*, una versión cabal del *Ulises* me parece imposible. El propósito de esta nota no es, por cierto, acusar de incapacidad al señor Salas Subirat, cuyas fatigas juzgo beneméritas, cuyas aficiones comparto; es denunciar la incapacidad para ciertos fines, de todos los idiomas neolatinos y, singularmente, del español. Joyce dilata y reforma el idioma inglés: su traductor tiene el deber de ensayar libertades congéneres.¹⁸⁶

O texto de Borges, bem mais conciso que a mesma parte traduzida por Subirat, revela as “libertades congéneres” de Borges para com o original de Joyce:

Joyce: “wait wheres this I saw them not long ago I love flowers Id love to have the whole place swimming in roses” (J 731)

Subirat: “donde es que las vi no hace mucho me gustan las flores me gustaría tener toda la casa nadando en rosas” (S. 727)

¹⁸⁶ As anotações de Borges sobre a tradução do *Ulysses* estão em *Textos Recobrados. 1931-1955*, Emecé Editores, 2001, pp. 233-235.

Borges: “dónde fue que las vi poco soy loca por las flores yo tendría nadando en rosas toda la casa”¹⁸⁷

Este exemplo parece mostrar que Borges não aceita uma tradução que apenas domestique o texto original, e procure ser comunicativa. Quer que a tradução faça o mesmo trabalho criativo com a linguagem da tradução, do mesmo modo que o do autor do texto original. De modo que é significativa a sua aprovação de certos lugares em que "el texto español es no menos neológico que el original", por exemplo, na página 743 da edição de Buenos Aires (1945), que motiva suas observações: "Que no era un árbolcielo, no un antrocielo, no un bestiacyelo, no un hombrecielo, - que recta e inventivamente traduce - That it was not a heaventree, not a heavengrot, not a heavenbeast, not a heavenman".

O escritor Juan Goytisolo, escrevendo para o Suplemento Blanco y Negro Cultural, do jornal espanhol ABC, sobre a receptividade de James Joyce na Espanha, conta como foi sua experiência ao ler *Ulysses* pela primeira vez na tradução de Salas Subirat:

Los retratos de *Gente de Dublin*--núcleo seminal de la posterior obra joyciana--me atrajeron igualmente con fuerza, pues respondían, al menos en parte, al canon literario que conocía y al que me esforzaba en seguir en mis pinitos de escritor. Por esta razón, cuando me sumergí dos o tres años después en la lectura de *Ulises*, editado en Argentina con una muy meritoria traducción de Salas Subirat, mi primera impresión fue de desconcierto, como si el suelo de la novela fallara bajo mis pies. El mal llamado «monólogo interior» de Bloom me introducía en un territorio literario desconocido y, a cada paso, debía detenerme y volver atrás, para estar seguro de seguirle la pista y asimilar con provecho lo que leía. Joyce, como todo innovador auténtico, impone la relectura: en la superación de sus dificultades radicaba precisamente mi goce de lector. En diversos pasajes de la obra quise adiestrar el oído a su escucha, pero el español bonaerense no me lo permitía: leía el texto, mas no escuchaba su música. Recurrí entonces a la traducción francesa de Valéry Larbaud y mi frustración fue la misma. No obstante la escrupulosa fidelidad del amigo y discípulo de Joyce, me sentía tan insatisfecho como en la lectura de su versión argentina: el genio de una lengua se adapta difícilmente al de las demás cuando el lenguaje asume el verdadero protagonismo de la narración. Mi certidumbre se confirmó el día en que me enfrenté por fin al original, en la edición de John Lane, impresa en 1952, un ejemplar que pertenecía a Monique Lange y del que nunca me separo. ...La recepción de *Ulises* en España en el transcurso de las últimas décadas va ligada estrechamente a la labor crítica y novelesca de Julián Ríos. La bellísima edición del Circulo de Lectores, con dibujos de Eduardo Arroyo, es un espléndido homenaje al humor e inventiva del autor irlandés, homenaje coronado con la publicación de *Casa Ulises* en 2003.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Borges, J. L. “La última hoja del Ulises”. In: *Textos Recobrados. 1919-1929*, Emecé Editores, 1997.

¹⁸⁸ GOYTISOLO, Juan. *Joyce em Espanha*. <http://www.cica.es/aliens/iberjoyce/art04#abc> Acesso em 10/04/06.

Nesse mesmo suplemento, o escritor Julián Rios escreve em seu artigo “Joyce, por ejemplo” que também teve um primeiro contato com a obra de James Joyce através de traduções e da importância da primeira tradução do *Ulysses* em espanhol, além de sugerir a possibilidade de esta ter sido revisada por Borges:

Empecé por una traducción de *Dubliners*, titulada como la francesa *Gente de Dublín*, y casi sin transición me metí en el laberinto de *Ulises*, en la versión de J. Salas Subirat de la edición argentina de Santiago Rueda. Aquel verano de 1959, ante las ondas del mar de Vigo, veía el tono «verde moco», escrutaba las crestas del maremagno «escroto galvanizador» -origen de bromas con un compañero de Facultad apellidado Galván. ...Pero ninguno de estos ejemplares podrá tener el aura de aquel primer *Ulises* de mis primeras lecturas. Ni tampoco otro *Ulises* (de Rueda) de repuesto. En 1988 vi en una librería de la calle Corrientes de Buenos Aires la misma edición de Rueda (la segunda, revisada) pero aquel *Ulises* no era el mío, le faltaba la pátina, la pelusa del uso. No hay traducción de *Ulises* perfecta, todas son de un modo u otro complementarias; pero la traducción de José Salas Subirat, notable por su fidelidad rítmica, es la pionera en español y ocupa un lugar aparte. Ha tenido además una importancia histórica en la formación de diversas generaciones de escritores de las dos orillas del Atlántico. ...El horror casticista a los términos y expresiones hispanoamericanos llega a veces en España a extremos cómicos. Cuando se publicó en 1976 la meritoria traducción de *Ulises* de José María Valverde fue saludada en El País con un artículo en el que se denostaban los argentinismos de la traducción anterior con una jergonza cheli. El profesor y crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal, de visita en Madrid, me comentó entonces que el *Ulises* de Salas Subirat -emprendido por cuenta y riesgo de su traductor en 1937- había sido revisado por Borges, antes de su publicación, en 1945.¹⁸⁹

A tradução castelhana de Subirat parece, portanto, ter seguido o primeiro princípio estabelecido por Schleiermacher, preocupada mais em “domesticar” o texto joyciano, para divulgar e tornar conhecido o texto na cultura de língua hispânica, levando o autor até o público leitor. Parece também ser o caso de uma tradução que enfraqueceria o argumento de Venuti de que apenas a tradução estrangeirizante funcionaria como antídoto para o estreitamento político e cultural. Como observa Tarek Shamma em seu estudo¹⁹⁰ sobre a tradução dos contos árabes das “Mil e Uma Noites” por Richard F. Burton, pode haver a confusão entre a “estratégia” de tradução, que se limita ao seu nível textual, com o seu efeito, que se realiza apenas em sua dimensão sócio-política e intertextual¹⁹¹.

¹⁸⁹ RIOS, Julián. *Joyce, por ejemplo*. <http://www.cica.es/aliens/iberjoyce/art04#abc> Acesso em 10/04/06.

¹⁹⁰ “The Exotic Dimension of Foreignizing Strategies: Burton’s Translation of the Arabian Nights”, in *The Translator*. Vol. 11, No. 1(2005), 51-67.

¹⁹¹ A influência dessa tradução na literatura em espanhol na América Latina mereceria, pois, um estudo aprofundado, que não foi possível empreender neste trabalho.

No entanto, é preciso lembrar que até o final da década de 1930 e começo da de 40, a tradução era considerada como uma prática lingüística distinta, ou como Ortega y Gasset vai definir, “um gênero literário à parte, com suas próprias normas e seus próprios fins”. Lefevere também informa que os tradutores de literatura clássica eram instados a “rejeitar a letra e seguir o espírito” de modo a “deixar o poeta antigo falar para nós hoje de uma maneira tão clara e tão imediatamente inteligível como se ele o fizesse em seu próprio tempo”¹⁹², o que confirma o fato de que toda tradução está ligada a seu tempo e sua historicidade. Naquele momento, portanto, clareza e inteligibilidade eram importantes. Além disso, uma tradução que agradasse o público ameaçado e perseguido por movimentos ditatoriais, como foi o contexto político de recepção da primeira versão do *Ulysses* para o espanhol, pode ressaltar a importância da escolha da obra e da tradução como ação libertadora. E não muito diferente do que viria a ser depois o contexto brasileiro de sua publicação.

As traduções brasileiras

A tradução de Antônio Houaiss

“Assinaturas de todas as coisas estou aqui para ler, marissémen e maribodelha, a maré montante, estas botinas carcomidas. Verde-muco, azulargênteo, carcoma: signos coloridos. Limites do diáfano. (...) É isso então a divina substância na qual Pai e Filho são consubstanciais? Onde está o caro pobre Ário para tirar conclusões? Guerreando a vida inteira quanto à contranmagnificandjudeibumbatancialidade. Heresiarca mal-zodiacado.”

*Ulysses*¹⁹³

O *Ulysses* brasileiro foi lançado pela Editora Civilização Brasileira em tradução de Antônio Houaiss em 1965. Ênio Silveira, editor, tradutor, jornalista e presidente da editora,

¹⁹² Comentado por Venuti, in VENUTI, Lawrence (edit.). *The Translation Studies Reader*, 2nd ed. New York and London: Routledge, p. 73.

¹⁹³ JOYCE, James. *Ulysses*. Trad. de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Record, 1982, p. 32-33.

reuniu várias personalidades para comentar a vida e o trabalho de Antônio Houaiss em uma obra lançada em 1995: *Antônio Houaiss: Uma Vida*. Na apresentação do livro, informa que durante um ano Houaiss se encarregou da tradução do *Ulysses* e dos textos anotados de *Obras de Machado de Assis*. Também elogia seu esforço para promover a unificação ortográfica da língua portuguesa em toda a comunidade lusófona, pois possibilitaria ao idioma a posição de sétima língua culta de maior âmbito universal.

Em tom laudatório, com epítetos de “um grande brasileiro”, “intelectual brasileiro”, “cidadão do mundo” e “marco de inteligência e dignidade que enaltece o ser humano”, apresenta sua biografia e uma lista de suas obras publicadas nos campos da crítica e da antologia literárias, dos estudos lingüísticos do português, da editoria e da organização de grandes obras de referências. O texto também destaca sua atuação no campo do ensaio político e até no da gastronomia e culinária. Na área de tradução, constam seus trabalhos: *O negro na literatura brasileira* para a editora carioca O Cruzeiro, de 1958 (tradução do original norte-americano *The Negro in the Brazilian Literature*, de Raymond S. Sayers, com nota introdutória); *Do latim ao português*, também editado no Rio de Janeiro pelo Instituto Nacional do Livro, em 1961 (tradução do original *From Latin to Portuguese* de Edwin B. Williams), além do *Ulisses*, de James Joyce, pela Editora Civilização Brasileira do Rio de Janeiro em 1966; uma 2ª. edição revista foi lançada em 1968, e uma 3ª em 1975. Uma edição também foi lançada em Portugal pela editora portuguesa Difel em 1983. De James Joyce, Houaiss traduziu ainda o conto infantil *O Gato e o Diabo*, num livro ilustrado contendo as mesmas ilustrações de Roger Balnachon para o original em inglês *The Cat and the Devil*, lançado no Brasil pela Editora Record do Rio de Janeiro, em 1984, atualmente em sua 9ª. edição¹⁹⁴.

Nascido em 15 de outubro de 1915, em Copacabana, no Rio de Janeiro, Antônio Houaiss era o quinto dos sete filhos de Habib Assad Houaiss e Malvina Farjalla Houaiss. Casou-se em 1942 com Ruth Marques de Salles e não teve filhos. Toda a sua formação intelectual teve lugar no Rio de Janeiro até se formar como licenciado em Letras Clássicas

¹⁹⁴ JOYCE, James. *O gato e o diabo*. Trad. de Antônio Houaiss, ilustrações de Roger Blanchon, 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002. Trata-se da história que James Joyce enviou para seu neto Stephen numa carta datada de 10 de agosto de 1936, sobre uma cidade francesa que recebe o oferecimento de construção de uma ponte feita pelo próprio Diabo em uma só noite. Em troca, a primeira pessoa a atravessar a ponte ficaria pertencendo a ele. No final da história, Joyce comenta sobre a linguagem usada pelo Diabo: “quando ele está com uma bruta raiva, pode falar um notável mau francês muito bem, embora alguns dos que o ouviram digam que com um forte sotaque de Dublin” (pág. 28).

pela Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil. Foi professor, tendo lecionado português, latim e literatura, além de ter ministrado cursos sobre questões culturais brasileiras no Instituto de Cultura Uruguaio-brasileiro de Montevideu (1943-1945). Depois seguiu a carreira diplomática, sendo vice-cônsul do Consulado Geral do Brasil em Genebra (1947 a 1949), serviu na ONU como secretário e trabalhou em embaixadas de vários países. Também colaborou na imprensa do Rio de Janeiro e de São Paulo (1964-1965) e foi eleito para Academia Brasileira de Letras em 1971. Em 1986, foi o secretário-geral e delegado porta-voz brasileiro para proceder nos países de língua oficial portuguesa (Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal, e São Tomé e Príncipe) quando da realização do Encontro para a Unificação Ortográfica da Língua Portuguesa, realizado no Rio de Janeiro de 6 a 12 de maio de 1986.¹⁹⁵

Nos artigos que traçam comentários sobre sua obra e nos depoimentos sobre a personalidade do lexicógrafo em *Antônio Houaiss: Uma Vida*, só encontramos referências laudatórias quanto à tradução do *Ulysses*. É, de fato, o feito mais citado entre os comentadores. O escritor Josué Montello, autor contemporâneo de vultosa obra e Presidente da Academia Brasileira de Letras, compara Houaiss a um dos tradutores franceses do *Ulysses*, Valéry Larbaud:

Mais do que uma obra, o livro de Joyce é um desafio, já que dele se pode dizer que, pretendendo inserir-se no processo romanesco, acabou por se converter numa singularidade, como forma de expressão literária, só possível de transposição para outra língua quando o próprio autor se associou a Valery Larbaud para que ambos passassem para a língua francesa o complexo monumento subversivo, na ordem dos valores literários perduráveis.

Porque não bastaria, para traduzir a obra capital de Joyce, o domínio da língua em que está escrito o *Ulisses*. Valery Larbaud, sem o convívio de Joyce para guiá-lo no labirinto de seus próprios mistérios, não teria realizado a áspera travessia, de que resultou, na língua francesa, a transposição quase impossível de um dos monumentos do século XX.

Antônio Houaiss repetiu a façanha de Larbaud, sem dispor da colaboração de Joyce na realização do gigantesco cometimento. É que, para bem realizá-la, contava nosso patricio com a universalidade de seu próprio saber. O que teria sido, com outro tradutor, o pretexto para o fracasso retumbante, deu-lhe o pretexto de nova vitória, com a incorporação subsequente da obra de Joyce ao patrimônio cultural da língua portuguesa.¹⁹⁶

O editor Ênio Silveira enaltece o feito de Houaiss de ter traduzido o *Ulysses* em apenas um ano; Ivo Barroso, tradutor de poesia, avalia o trabalho de Houaiss como tradutor

¹⁹⁵ MARIZ, Vasco (coord.) *Antônio Houaiss: uma vida: homenagem de amigos e admiradores em comemoração aos seus 80 anos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995, pp. 255-262.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 82.

do *Ulysses*: “é nosso Valery Larbaud! É mais, é o nosso “Saint Jérôme”. No artigo intitulado “Um Antônio”¹⁹⁷, Antônio Candido, além de comentar a atuação política e militância socialista de Houaiss, opina sobre a sua importância para a crítica literária brasileira:

Parece que todas essas capacidades contribuíram para a notável tradução de *Ulisses*, de James Joyce, denotadora de verdadeira ousadia intelectual, que chama a atenção pela maneira como foram resolvidos justamente os trechos mais intrincados. E no tocante a outra atividade beneficiada pelo seu leque de competências, anoto a crítica literária, setor no qual formula sempre juízos penetrantes e certos. Não conheço nada de mais preciso e justo em nossa crítica contemporânea do que certa caracterização muito concisa da poesia de João Cabral de Mello Neto - que foi feita no correr de uma entrevista, mas parece ensaio meditado.¹⁹⁸

Houaiss é elogiado no seu feito de traduzir o *Ulysses* também por Dias Gomes e Jorge Amado. O depoimento do Secretário de Planejamento do Estado do Rio de Janeiro no governo de Chagas Freitas, Francisco de Mello Franco, menciona com ironia a situação de Houaiss durante a ditadura militar:

...quando sobreveio o movimento militar brasileiro de 1964, Houaiss recebeu o prêmio por sua superioridade: foi demitido do Itamarati e teve os direitos políticos cassados. De volta ao Brasil, instalou-se em um apartamento em Laranjeiras, onde fui visitá-lo com meu pai. Ele entrava de vez em seu destino verdadeiro, arrastado pela injustiça, que por vezes estranhamente presta bom serviço à humanidade: ia ser enciclopedista, dicionarista, acadêmico. O pequenino e magruço filho de imigrantes libaneses transformar-se-ia no enorme brasileiro que hoje reverenciamos, ilustríssimo personagem de nossa *intelligentsia*, batalhador incansável na defesa da língua portuguesa, defensor implacável de nossa lexicografia.

Foi por essa época que assisti, num almoço na Editora José Olympio, Afonso Arinos perguntar de chofre ao já então ex-presidente Castello Branco a razão da punição de Houaiss.

- Foi por ele haver traduzido o *Ulisses* de Joyce - desconversou o surpreendido e desconcertado general.¹⁹⁹

Finalmente no artigo “Lexicógrafo das Arábias”, Sérgio Paulo Rouanet, o diplomata conhecido pela lei de incentivos que tem seu nome, assim se refere ao tradutor do *Ulysses*:

“*Gentleman and scholar*, amigo incomparável, lingüista e lexicógrafo, epicurista delicado, grande pescador diante do Eterno, igualmente capaz de dizer *não*, como Mefistósfeles, e *sim*, como Molly Bloom - não à ditadura militar e *sim* à vida - *yes, yes, yes*, como no delírio final do grande livro que ele traduziu.”²⁰⁰

¹⁹⁷ Op. cit., p. 167-170.

¹⁹⁸ Op. cit., p. 167-168.

¹⁹⁹ Op. cit., p. 187.

²⁰⁰ Op. cit. p. 239..

Na área de teoria da tradução, John Milton, ao comentar sobre a tradução de romances “clássicos” do inglês para o português no Brasil, cita o *Ulisses* de Houaiss como exemplo de tradução que “tenta recriar muitos dos elementos estilísticos do original”²⁰¹, quando a tendência das traduções brasileiras feitas no período de 1930 a 1970 era a de ignorar o estilo do original e seguir o padrão tradicional francês de *belles infidèles*²⁰². O *Ulisses* também foi positivamente elogiado pelo estudioso suíço da obra de Joyce, Fritz Senn. Em seu livro *Joyce’s Dislocations* (1984) a tradução de Houaiss aparece como uma das mais precisas entre as “leituras estrangeiras” do *Ulysses* no que se refere à sua textura lingüística, pois houve um produto novo em que a vitalidade do original pôde aflorar, sendo mais acurada até que a celebrada tradução francesa, mesmo tendo sido esta supervisionada por Joyce.²⁰³ Temos, portanto, no caso brasileiro, uma primeira tradução do *Ulysses*, surgindo quarenta e dois anos depois da publicação da obra original como uma espécie de primeiro “dicionário” inglês-português para as dificuldades léxicas joyceanas.

No entanto, há opiniões divergentes a respeito da competência de Antônio Houaiss em realizar uma tradução literária. No documentário sobre a obra *Ulysses* de James Joyce, “Grandes Mestres da Literatura”, exibido pela TV Cultura, da Fundação Padre Anchieta, Arthur Nastrovski, tradutor, ensaísta e jornalista da Folha de São Paulo, assim se posiciona sobre essa tradução:

Existe uma boa tradução brasileira de Ulisses. Foi publicada pela primeira vez em 1965 por ninguém menos que o lexicógrafo Antônio Houaiss, autor do

²⁰¹ MILTON, John. “A tradução de romances ‘clássicos’ do inglês para o português no Brasil”, in: Trab. Ling. Apl., Campinas, (24): 19-33, Jul./Dez., 1994, p.22.

²⁰² Ibidem, p. 31.

²⁰³ É interessante notar a opinião de Senn a respeito da afortunada posição das versões francesa e alemã como sendo “autorizadas por Joyce”. Em 1927, a tradução alemã foi publicada e anunciada como sendo revisada pelo autor. Apesar desta afirmação, teve de ser revisada por insistência de Joyce, e a segunda edição de 1930 apareceu com uma frase mais orgulhosa de “revisão definitiva para o alemão”. O crítico suíço duvida que essas traduções possam ser chamadas como testemunhas para ajudar a determinar algumas questões enigmáticas do texto de Joyce, pois argumenta que no final dos anos de 1920, Joyce, preocupava-se com o *Work in Progress* (que seria depois o *Finnegans Wake*), com a doença de sua filha Lucia e enfrentava uma acentuada deficiência visual. Mesmo se tivesse tal inclinação, dificilmente poderia ter encontrado o tempo e a energia que a tarefa evidentemente exigia. Sabe-se que ele delegou algumas responsabilidades da tradução alemã a amigos. Há exemplos nas duas traduções autorizadas que claramente se contradizem. De fato, na opinião de Senn, tanto a tradução alemã como a francesa são as menos precisas de todas, o que é compreensível, tendo-se em vista sua primazia, mas claramente impede também uma noção apressada – sugerida fortemente pelas palavras “revisada”, “definitiva”, e “inteiramente revista” – de Joyce fornecendo ele mesmo um comentário confiável. Portanto, na opinião de Senn, nem a celebrada tradução francesa nem a alemã de Georg Goyert (que veio a receber uma severa crítica) podem ser citadas para resolver pontos controversos mesmo se, em casos excepcionais, elas pudessem corroborar conclusões para as quais também existe outra evidência.

grande dicionário publicado em 2001. Essa tradução tem as virtudes que se pode esperar de uma tradução de lexicógrafo: enorme riqueza vocabular e uma grande quantidade de soluções muito originais para os enigmas mais difíceis da língua. Mas, para ser justo, é preciso dizer que ela também tem os fracassos, ou dificuldades de uma tradução de lexicógrafo. Não é uma tradução de romancista, não é uma tradução propriamente de escritor. Ela fica devendo, em particular, à variedade de registros da língua, às diferenças de vozes, da mais erudita à mais popular, que são uma das grandes maravilhas da arte de Joyce. Traduções de outra ordem foram feitas pelos irmãos Augusto de Campos e Haroldo de Campos, de 16 fragmentos do outro grande livro de Joyce, *Finnegans Wake*. E o mesmo livro *Finnegans Wake* está sendo traduzido agora pelo professor Donaldo Schüler, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre. Outras traduções da obra de Joyce, no sentido metafórico da palavra tradução, se integraram à nossa literatura pelas vias da criação. Um bom exemplo é o romance de Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*. A própria expressão “perto do coração selvagem” já é uma citação de uma passagem do *Retrato do Artista quando Jovem*, de Joyce. Mais um exemplo possível, entre outros tantos, é *O Catatau*, de Paulo Leminski, que transfere a prosa de Joyce para uma outra praia, para a praia conflituosa e alegre do Tropicalismo.²⁰⁴

Entre os que receberam essa tradução com muitas críticas negativas está Paulo Vizioli²⁰⁵ que, em seu texto de 1991, faz uma lista das discrepâncias da tradução brasileira em relação à não “fidelidade ao tom” da obra original. Também critica o “rebuscamento” dessa tradução ao tentar imitar em português, com raízes latinas, a forma dos vocábulos compostos em inglês, sem hífen e outros elos. Embora tal prática seja bastante comum na estrutura das línguas germânicas e, portanto, natural em inglês, Vizioli assevera que o português é naturalmente arremediado a essas justaposições, exemplificando com algumas soluções tradutórias bastante pitorescas encontradas no texto brasileiro: “sapatos biquilargos” (*broadtoed shoes*), “nenúfar plenidesabrochado” (*a fulblown waterlily*), “carenipécteo” (*pigeonbreasted*), “nudicápite” (*bareheaded*), “lactibranco” (*milkwhite*), “birrabichos” (*twotaile*), “avantipatas” (*forepaws*)²⁰⁶. O autor também exemplifica a excessiva literalidade à forma da tradução brasileira, apresentando algumas frases no original e sua tradução: *before born babe bliss had* ficou em português: “não nado neném nídulo tinha”; *a seven months’ child* foi transposto para “nado setemesinho”; e *a shade of mauve tissuepaper*, “um lucivelo de textipapel malva”. Embora ressalte o valor do

²⁰⁴ Transcrição do comentário de Arthur Nestrovski na introdução ao programa da série “Grandes Mestres da Literatura”, produzido por Nigel Wattis e exibido com dublagem e legendas pela TV Cultura, Fundação Padre Anchieta, em 1987.

²⁰⁵ VIZIOLI, P. *James Joyce e sua Obra Literária*. São Paulo: EPU, 1991. pág. 134.

²⁰⁶ *Ibidem*, pág. 134.

pioneirismo inovador dessa tradução de Houaiss, o crítico questiona outras falhas como algumas omissões e erros:

E elas [as falhas] são muitas. De fato, Houaiss deixa que, às vezes, “leitmotifs” se percam (como à p. 11, onde, ao transpor “it’s only Dedalus, whose mother is beastly dead” para “é apenas Dedalus, cuja mãe esticou as canelas”, destrói o elo de *beast* (“animal”) com o tema do “corpo-de-cão” e os motivos a ele associados); ademais, oferece em geral, versões muito canhestras dos trechos em versos, principalmente os rimados; comete vários equívocos de tradução, talvez por descuido; e desrespeita, quase que sistematicamente, o nível do discurso do original...²⁰⁷

... Augusto de Campos, interessado ele próprio em experiências renovadoras com o idioma, pouco viu de negativo nessas discrepâncias tonais; pelo contrário, elogiou a “diretriz radical” escolhida por Houaiss, graças à qual sua tradução, “em alguns passos”, pode ser considerada “superior às versões francesa, italiana e castelhana” (apud *Ilha do Desterro*, nº. 12, p. 31). Em outras palavras, ao traduzir um texto inovador, o tradutor também inovou. A nosso ver, contudo, as inovações de uma tradução só podem verdadeiramente captar as inovações do original quando todas elas correm na mesma direção, não em sentidos opostos. Não basta a fidelidade à intenção experimentalista; é preciso também que haja fidelidade ao tom. Ao falsear a atitude implícita no texto, o tradutor lhe conferiu um pedantismo que ele não possui. É claro que Joyce também sabia posar de pedante; mas sempre com propósitos dramáticos, geralmente irônicos. O pedantismo que a versão brasileira lhe atribui, entretanto, soa gratuito. E é isso que a torna irritante.

Não pretendemos com esses reparos menosprezar o trabalho de Houaiss. Mesmo com todos os seus defeitos, ele constitui uma realização que impressiona, seja pelas próprias dimensões, seja pela invejável desenvoltura que demonstra no trato com a língua portuguesa. Mas sentimos ser nossa obrigação alertar seus eventuais leitores, pois muita coisa que haverá de incomodá-los não é Joyce.²⁰⁸

O comentário de Vizioli demonstra a divergência entre os críticos quanto os aspectos que devem ser representados na tradução.

Augusto de Campos, citado por Vizioli como enaltecedor da tradução de Houaiss, faz, porém, alguns reparos nesse mesmo artigo²⁰⁹, pois acredita ser essa crítica a melhor maneira de homenagear o trabalho do tradutor. Diz que Houaiss escolheu intencionalmente subverter o idioma para corresponder às invenções do original, daí sua liberdade em criar neologismos em português. Por preferir construções latinistas de gosto arcádico como “piscideuses” para traduzir *fishgods*, “auridígito” (*goldfinger*) ou “vulpi-olhos” para *fox-eyes*, estes não se incorporaram à literatura mais atual. Tais soluções, segundo Campos, aproximam Houaiss de Odorico Mendes, inflando os vocábulos “de uma recarga de

²⁰⁷ Ibidem, pág. 132.

²⁰⁸ Ibidem, pág. 134-135.

²⁰⁹ CAMPOS, Augusto. “De Ulysses a Ulisses”, in: CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Panorama do Finnegan's Wake*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 123-141.

erudição que não corresponde ao original”²¹⁰. O tradutor de poesia sugere soluções mais “cursivas”. Por exemplo, em vez da expressão “deusa oculivacuna” que Houaiss usou para traduzir *oxeyed goddess*, Campos sugere ‘olhibovina’. Prefere também a justaposição direta de substantivo-substantivo, à maneira de Sousândrade, por soar mais atual. Assim, em vez de “piscideuses”, ‘deuses-peixes’. Aponta também nessa tradução as numerosas construções com participípios e gerúndios (“lagrimenceguecida, sanguiniflorida, vergonhiferidas, salbranqueado, pluvirrociado, languidoculadas, laranjimatizadas, cetinforrado, usipolido, rubrifolegando, azulverberando, surdestrepitando, lerdifalando, mansirangepisando, festiflorindo”), às quais apõe o modelo de Sousândrade com hifens (‘cristáleo-lagrimadas, pontiagudo-erguidas, lícido-polidas..., rubro-ardendo, límpido-luzindo, longe-olhando’²¹¹). Também critica o tom grotesco de certos compostos (“leonijubosos, guinchupachupas, rubricabeludo, hisutibarbudo rasguibocado”), os verbos compósitos (“lentigalopava, abrissaltavam-se, sobrecharadava, rastrengatinhava, dedimeditam, fautissorriu, dentiarreganhava, livrevoar”) e a montagem de vocábulos em português sem correspondência às palavras simples usadas por Joyce: para traduzir *puzzling*, por exemplo, Houaiss usa “manimisturando”, e *frowning* se torna “frontipregueando”. Há também uma expansão exagerada para os vocábulos mais curtos do inglês, como *choked*, que é traduzido por “esganenganou-se”, ou *raindew*, “pluvirociada”. No esforço de recriação das rimas em certas construções joycianas, há, segundo Campos, a perda da naturalidade e da música do original na tradução de Houaiss, além da geração de trocadilhos indesejáveis no texto em português. No entanto, se comparada às traduções francesa e espanhola antecessoras, a brasileira de Houaiss ultrapassa positivamente o nível de seus concorrentes na opinião de Campos.

As maiores dificuldades apontadas por Augusto de Campos na tradução brasileira de Houaiss parecem se referir mais ao plano da expressão das palavras justapostas, características do estilo de Joyce, que ora são criativamente ou não imitadas no processo de tradução. Tais soluções miméticas do texto em português evidenciam o ideoleto do tradutor e sua intenção “transcriadora”. Nos termos de Venuti, tal postura equivaleria a uma certa “estrangeirização”, na medida em que não é uma tradução fluente como a argentina,

²¹⁰ Ibidem, p. 129.

²¹¹ Ibidem, p. 130.

causando o estranhamento apontado por Vizioli, o que parece corroborar a afirmação de Venuti: "this translating method must do wrong at home, deviating enough from native norms to stage an alien reading experience"²¹². De fato, na tradução brasileira, as soluções, com procedimentos geralmente via decalque e modulação para palavras justapostas desviam-se das normas em uso, embora sejam possíveis no sistema lingüístico do português. É o que se verifica na comparação entre as três primeiras traduções do *Ulysses* para o francês, espanhol e português. Palavras justapostas no inglês, tais como *snotgreen*, *noserags*, *scrotumtightening*, *dogsbody*, *grasshalms*, *woodshadows*, *harpstrings*, *wavewhite* e *dewsilky*, que foram traduzidas em português por Houaiss como "verdemuco", "trapos de focinho", "escrotoconstritor", "carnicarçaça", "herbicaules", "vegetissombras", "harpicordas", "undialvas", e "aljofarcetinado", respectivamente. Já a tradução francesa e a argentina utilizaram mais procedimentos de transposição²¹³ como solução tradutória para essas palavras. Em francês: "verte pituite", "tire-jus", "contractilo-testiculaire", "museau de chien", "l'herbe hachée", "l'ombre des forêts", "accords jumeaux", "vagues couplées" e "satinées de rosée". Em espanhol: "verde moco", "limpiamocos", "escroto galvanizador", "desgraciado", "pasto seco", "sombras vegetales", "blancas como olas" e "sedoso de rocío". Há também, na tradução brasileira, uma modulação para um nível de registro mais elevado nas palavras traduzidas, se comparadas às traduções francesa e argentina, como indicam os exemplos presentes no primeiro episódio de *Ulysses*²¹⁴

Stately, plump... ... He peered sideways up... (pág. 3)

Em francês²¹⁵: "Majestueux et dodu..." "...Guignant de l'oeil vers le ciel,..." (pág. 5)

Em espanhol²¹⁶: "Imponente, el rollizo..." "...Lanzó una mirada de reajo..." (pág. 35)

Em português²¹⁷: "Sobranceiro, fornido, ..." "...Escrutando de esguelha as alturas,..."(pág. 7)

...the secondhand breeks? ...his underlip. (pág. 6)

"... les grimpants de seconde main?" "...sa lèvre inférieure." (pág. 8)

"... los patalones de segunda mano?" "...su labio inferior." (pág. 38)

²¹² VENUTI, op. cit., p. 20.

²¹³ AUBERT, F.H. Descrição e quantificação de dados em tradutologia. In *Tradução e Comunicação*, n.º 4. São Paulo: Álamó, 1984.

²¹⁴ Joyce, J. *Ulysses*. (*The 1922's text*). Introduction, Select Bibliography, Chronology, Appendices, Explanatory Notes from Jery Johnson. Oxford: OUP, 1993.

²¹⁵ JOYCE, J. *Ulysses*. Traduction Intégrale par Auguste Morel. Assisté de Stuart Gilbert entièrement revue par Valéry Larbaud et l'Auteur. Paris: Editions Gallimard. 1948.

²¹⁶ JOYCE, J. *Ulises*. Traducción del inglés por J. Salas Subirat. Prólogo por Jacques Mercanton. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor, 6.ª edición (s.d.).

²¹⁷ JOYCE, J. *Ulysses*. Trad. de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Record, 1982.

"...as bragas de segunda mão?"

"... do sotolábio." (pág. 9)

...*lightshod hurrying feet.* (pág. 9) ...*in the lush field,*... (pág. 13)

"...pieds fugaces et légers." (pág. 11)

"...dans la plantureuse pâture,..." (pág. 15)

"...fugaces pies luminosos." (pág. 41)

"...en el campo lozano..." (pág. 45)

"...precípites pés lucífugos." (pág. 12)

"...no campo exúbere..." (pág. 15)

Nessa análise contrastiva, a orientação do texto em português do texto de Houaiss parece revelar uma tradução feita tendo-se em mente mais o texto de partida, espelhando o idioleto do tradutor, enquanto que as traduções em francês e em espanhol visavam mais o texto de chegada. Venuti afirma que esse método estrangeirizador constitui uma forma de resistência contra o etnocentrismo e o racismo, contra o narcisismo cultural e o imperialismo, e no interesse das relações geopolíticas democráticas. Essa não parece ser, no entanto, a intenção de Houaiss. O caso da tradução brasileira não se configura como resistência, pois acontece no espaço de uma cultura periférica como a brasileira. Como orienta o Prof. John Milton, o teórico fala de um ponto de vista de cultura dominante, isto é, se o método for utilizado quando a língua de tradução é o inglês. Na análise comparativa das traduções, o que se observa é justamente o contrário. Talvez seja a "domesticação" que se configure como uma forma de resistência se utilizada em culturas periféricas. Assim, a exemplo da tradução argentina, ao adotar um método não-estrangeirizador, possibilitou um efeito semelhante ao da tradução francesa, contribuindo para divulgação e compreensão mais ampla da obra-prima de Joyce, mesmo sem fazer uso de notas explicativas. Tal lacuna a ser preenchida é o que prometia uma nova tradução do *Ulysses* no ambiente brasileiro.

A tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro

“Mas suas mulheresapazinhos são as mulheres de um rapazinho. A vida, o pensamento, a fala delas lhes são emprestados por varões. Ele escolheu mal? Ele foi escolhido, me parece. Se as outras têm sua vontade, Ann tem sua veneta. Por certo, a culpa toda foi dela”.

*Ulysses*²¹⁸

²¹⁸ JOYCE, James. *Ulysses*. Trad. Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005, p. 215.

Lançada no Brasil em 16 de junho de 2005, a nova tradução do *Ulysses* da professora Bernardina da Silveira Pinheiro foi publicada pela editora Objetiva do Rio de Janeiro. O caprichado volume de 910 páginas possui uma sobrecapa e inicia-se com os dados biográficos do autor irlandês e da tradutora. Bernardina da Silveira Pinheiro nasceu no Rio de Janeiro em 1922. Professora emérita da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 1974 defendeu nessa instituição a tese de Livre Docência sobre a poesia de Gerard Manley Hopkins. Suas pesquisas de pós-doutorado focalizaram-se na obra de James Joyce, tendo realizado pesquisas na University College de Londres e em Dublin, na Irlanda, em 1986. De Joyce, Bernardina da Silveira Pinheiro também já traduziu *Um Retrato do Artista Quando Jovem* (1992, Editora Siciliano) e de Lawrence Sterne, *Uma Viagem Sentimental Através da França e da Itália* (2002, Editora Nova Fronteira).

Seu *Ulisses* divide-se em três partes (I, II e III), as quais trazem seus dezoito capítulos numerados e separados com as letras maiúsculas iniciais de cada episódio. Uma Introdução precedendo as partes do romance compõe-se em ensaio, quadro com esquema dos episódios e respectivos nomes em relação à *Odisséia* de Homero, assim como cenas, horas, órgãos, artes, cores, símbolos e técnicas referentes aos capítulos numerados, mas sem a indicação se tal esquema baseia-se naquele proposto por Stuart Gilbert ou no de Carlo Linati. Também precedendo a tradução há um mapa atual da cidade de Dublin e seus arredores, com a indicação de cada local onde acontecem os episódios e seus respectivos horários. Na parte final da obra, há as notas referentes aos episódios.

No ensaio, a tradutora comenta a obra de Joyce e a tradução que fez de *Um Retrato do Artista Quando Jovem*. Afirma que tentou “transpor para o português, com sua música própria, a riqueza musical estilística e poética de um livro que é a própria poesia em prosa”. Para ela, nesse livro, o som monocórdio do início atinge “uma sonoridade polifônica e orquestral”, de acordo com a descoberta que o personagem Stephen Dedalus faz de sua vocação artística. O seu trabalho de tradução foi “tentar ser, no máximo, fiel” à linguagem e à maneira de escrever de Joyce, “para que o leitor possa, através delas, percebê-lo e entender os seus objetivos”. Acrescenta que, no caso de *Ulisses*, “a linguagem não é tão difícil e pesada quanto se dizia, mas uma linguagem coloquial convidativa e ao alcance do leitor, embora lexicamente muito rica”. Pretendeu usar a mesma linguagem coloquial na tradução para que os leitores pudessem ter a “oportunidade de se divertirem com a leitura

deste livro invulgar” assim como ela o fizera ao lê-lo e traduzi-lo. No entanto, adverte que uma tradução nunca pode ser perfeita devido às diferenças do inglês e do português e aos *puns* ou jogos de palavras de Joyce, os quais acredita serem armadilhas intraduzíveis.

Para contornar essas dificuldades, sem alterar o sentido dado pelo autor ao contexto, a tradutora justifica que fez uso de aliterações em português, do mesmo modo que a língua inglesa o faz na poesia e na prosa. Cita, para isso, o exemplo de uma expressão de Stephen Dedalus em *Ulysses*, ao falar sobre a mulher de Shakespeare, Ann Hathaway: “If others have their will, Ann hath a way”, traduzida como “Se as outras têm sua vontade, Ann tem sua veneta”.

Também esclarece que, do mesmo modo como Joyce troca uma palavra por outra (*world* por *Word*, em seu exemplo²¹⁹) para mostrar uma certa ignorância de determinado personagem, a troca aparecerá na tradução (Pinheiro vai trocar “palavra” por “planeta”). Os erros propositais de concordância verbal de Joyce também foram por ela cometidos na tradução. Termina o ensaio enfatizando que o seu objetivo é divulgar o *Ulisses*.

Nas Notas ao final da obra, as referências a cada capítulo, numerado e nomeado de acordo com o esquema apresentado na Introdução, apresentam um breve texto introdutório, as relações do episódio para com a *Odisséia* homérica e a interpretação do capítulo no *Ulisses*. Seguem as expressões traduzidas de acordo com sua ordem de ocorrência nas páginas dos capítulos e que foram escolhidas para serem explicadas quanto ao que se referem no contexto das alusões feitas por Joyce. Também não há referência à fonte de pesquisa para a organização dessas notas.

Festejada pela mídia como “a edição definitiva da obra em português”²²⁰, ou como a tradução em que “Leopold Bloom dá novos passos em português”²²¹, onde “Joyce muda a voz”, e ainda onde *Ulysses* é “decifrado”²²², pois “consegue, com deslizes ocasionais, ser fiel à coloquialidade da obra”, e assim, finalmente “dá-se que de novo lê-se ‘Ulisses’”²²³, a nova tradução tem recebido também outras críticas mais realistas.

²¹⁹ Aqui o erro poderia também refletir a pronúncia irlandesa.

²²⁰ In: <<http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernob/2004/10/02/jorcab20041002001.html>>- Acesso em 4/10/2004.

²²¹ Jornal Folha de São Paulo, Caderno ILUSTRADA, sábado, 11/06/2005, pág. 7.

²²² Revista EntreLivros, ANO I, n.º. 2, edição de junho/2005, ULISSES DECIFRADO, pág. 45.

²²³ Jornal Folha de São Paulo, Caderno MAIS!, domingo, 26/06/2005, pág. 7.

Para Luis Fernando Veríssimo, assim como a obra de Shakespeare, os mitos modernos criados por Joyce vão sempre suscitar discussões no campo da tradução:

Traduzir Ulisses é tão difícil que em muitos lugares sua edição na língua local é considerada uma prova de maioridade intelectual. Ou, como no caso da tradução catalã, publicada em 1981, um atestado de sofisticação para a língua. O Brasil e o português estão bem nesse torneio de egos culturais. Já temos não só uma tradução de *Finnegans Wake* pelo Donald Schüler, como não uma, mas duas traduções de Ulisses, a do Antônio Houaiss e agora essa da Bernardina da Silveira Pinheiro, numa bela edição da Objetiva. Já li que a versão da professora Bernardina é mais coloquial e “acessível” do que a do Houaiss. Imagino que o grande desafio para um tradutor de Joyce seja a tentação de tornar o seu texto mais claro, o que daria a leitores de Ulisses em outras línguas um privilégio que leitores do original não têm. O tradutor, no caso, seria um “traditore” de tipo especial, roubando do texto os enigmas intencionais do autor e o charme da obscuridade. De qualquer maneira, toda tradução de Ulisses é, antes de mais nada, uma interpretação de Ulisses.²²⁴

Para o editor do Jornal Opção On-Line, do Jornal de Goiânia²²⁵, a nova tradução do *Ulysses* “é muito menos coloquial do que propagandeia tanto a imprensa quanto a editora”. Considera até que a tradução de Houaiss é mais coloquial em certos pontos, “naqueles nos quais [Houaiss] não tenta ser o Joyce patropi”.

Essa observação encontra respaldos ao se compararem alguns trechos em que, de fato, Bernardina parece ser mais artificial que Houaiss na representação da coloquialidade dublinense. Veja-se este exemplo do episódio “Cyclops” do *Ulysses*, cujo paralelo homérico é o encontro de Ulisses com o gigante Polifemo, uma criatura com um só olho, representado em *Ulysses* pela figura do nacionalista conhecido como “The Citizen”, em cujas falas ressalta apenas um ponto de vista. O episódio é narrado por um desconhecido, pontuado por uma série de comentários em diferentes estilos – o do direito, o épico, o científico, e o jornalístico entre outros, fazendo ressaltar o isolamento das falas de Bloom, aquele que enxerga sempre os dois lados de uma questão. A dicotomia um/dois olhos aparece logo no primeiro parágrafo representada pelo som do pronome “I” e do substantivo “eye” em inglês. O segundo período também há essa assonância para com o sobrenome do interlocutor do narrador, Joe Haynes. O narrador explica a Haynes que estava conversando

²²⁴ Jornal Extra Classe – Sinpro/RG. <<http://www.sinpro-rs.org.br/extraclasse/jul05/verissimo.asp>>. Acesso em 13/04/2006.

²²⁵ Jornal de Goiânia – Jornal Opção On-Line - De 26/06 a 02/07/2005 . <<http://www.jornalopcao.com.br/index.asp?secao=Imprensa&subsecao=Colunas&idjornal=139>> . Acesso em 13/04/2006.

com Troy da Polícia Metropolitana de Dublin na esquina da Arbour Hill, quando um limpador de chaminés quase lhe acerta o olho com seu apetrecho de limpeza. A situação já ecoa uma correspondência com perfuração do olho de Polifemo pela estaca do Ulisses homérico:

(JJ: 280) I was just passing the time of day with old Troy of the D. M. P. at the corner of Arbour hill there and be damned but a bloody sweep came along and he near drove his gear into my **eye**. I turned around to let him have the weight of my tongue when who should I see dodging along Stony Batter only Joe **Hynes**.

- Lo, Joe, **says I. How are you blowing?** Did you see that bloody chimneyseweep near shove my **eye** out with his brush?

Observa-se no início e fim dos períodos desse primeiro parágrafo desse divertido episódio a repetição de sons /ai/, parcialmente recuperada nas duas traduções com o pronome pessoal “eu” iniciando o primeiro período, finalizado com a ocorrência do pronome possessivo “meu”. A simples posposição do possessivo “meu” no final da tradução de Pinheiro, guardaria uma certa semelhança com a repetição das mesmas assonâncias usadas por Joyce. Além de remeter ao tema do capítulo, o jogo de assonâncias vai se repetir por todo o episódio com as expressões “says I” e “says Joe” do discurso relatado no episódio. No entanto, aqui é Houaiss tenta imitar o estilo de coloquialidade de uma conversa num encontro entre conhecidos, embora carregue em sua tradução a conotação fálica que dá à conversa, enquanto Bernardina exagera no uso de expressões típicas da linguagem escrita, que soa muito artificial em português, sendo bem menos coloquial que a de Houaiss:

(AH: 220) Eu estava apenas **matando o tempo** do dia com o velho Troy da P. M. D. lá na esquina de Arbour Hill quando **um sacana** de um limpa-chaminé veio por ali e quase **meteu sua brocha** pelo meu olho adentro. **Me** virei para mostrar a ele o tamanho da minha língua quando **quem é que eu vejo escafedendo-se pela** Stony Batter senão que o Joe Hynes.

- **Alô, Joe – falo eu. – Como vão as coisas?** Você viu esse **desgraçado** desse limpa-chaminé que **quase me furou meu olho** com a **brocha** dele?

(BSP: 324) Eu estava só **passando o tempo** com o velho Troy do D. M. P. ali na esquina de Arbour Hill quando macacos me mordam **um maldito** limpador de chaminé se aproximou e quase meteu seu **equipamento de limpeza** no meu olho. **Eu me virei** para lhe dizer poucas e boas quando **quem eu havia de ver se esquivando por** Stony Batter senão Joe Hynes.

- **Ora veja, Joe – disse eu. – Que ventos o sopram?** Você viu aquele **maldito** limpador de chaminé que **quase arrancou** meu olho com sua **escova**?

Voltando ao comentário do jornalista goiano, este ainda considera que a obra de Joyce seria voltada mais para estudiosos e que a nova tradução vai apenas tornar mais “cultas” e “embelezar” as estantes dos compradores. Insiste que Joyce nunca vai ser um autor fácil e que a tradução de Pinheiro poderá ser mais acessível apenas a leitores treinados, mas “não para leitores de Paulo Coelho e Huberto Rohden”.

Nas entrevistas dadas pela tradutora antes da publicação de seu novo *Ulisses*, percebe-se que sua visão revela conceitos um tanto arraigados à noção de fidelidade e não-fidelidade a um texto original, sem levar em conta o fato de que todo tradutor vai sempre “*construir* uma interpretação coerente do texto”, como assevera a professora Rosemary Arrojo²²⁶, sendo fiel, não ao texto “original”, mas àquilo que o tradutor considera *ser* o texto original ou o que o constitui. Em “Retrato da tradutora”, Bernardina da Silveira Pinheiro é entrevistada e seu *Ulisses* é apresentado como “a edição definitiva da obra em português”:

- Busquei uma fidelidade absoluta. Eu acredito que na tradução de um grande escritor, como esta, não se pode querer criar em cima dele. ...Há por exemplo, um momento em que ele diz que o personagem penteou o cabelo com *rake fingers*, dedos de ancinho [e reproduz com a mão o termo]. O texto é tão cinematográfico, que é preciso deixá-lo falar por si só. ...A tradução foi feita puramente para apaixonar as pessoas pelo texto, para fazê-las descobrir tudo o que ele tem a revelar por si próprio.²²⁷

O que parece estar implícito nesse conceito de “fidelidade absoluta” é que o tradutor pode controlar os diferentes pontos de vista de seus virtuais leitores e que é possível recuperar as intenções originais do autor do texto de partida. Como assevera Arrojo, “ainda que um tradutor conseguisse chegar a uma repetição total de um determinado texto, sua tradução não recuperaria nunca a totalidade do ‘original’; revelaria, inevitavelmente, uma leitura, uma interpretação desse texto que, por sua vez, será, sempre, apenas *lido* e *interpretado*, e nunca totalmente decifrado ou controlado.”²²⁸ Quanto à noção de texto definitivo, o tradutor e poeta José Paulo Paes afirma que não há “tradução definitiva”; prefere antes referir-se à obra traduzida como o texto “possível”²²⁹. Sua posição é mais

²²⁶ ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução. A teoria na prática*. São Paulo: Ática, 4ª edição, 1999.

²²⁷ JB Online – Retrato da tradutora

<<http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernob/2004/10/02/jorcab20041002001.html>>. Acesso em 4/10/2004.

²²⁸ ARROJO, op. cit., p. 22.

²²⁹ “O crítico que se oriente por esse pólo afasta definitivamente do seu caminho os espantalhos da intraduzibilidade, da intraduzibilidade, da literalidade e da univocidade. Confiado somente na prova dos nove

esclarecedora quanto à impossibilidade de se produzir nos leitores do texto traduzido efeitos iguais aos produzidos pelo original nos leitores da língua-fonte. Usando a mesma metáfora de refração usada por Lefèvere, afirma que a tradução só é possível se concebida como uma técnica de “equivalência” ou “aproximação”, ou a de “transcrição”, no termo usado por Haroldo de Campos para a tradução criativa.

Outro comentário interessante sobre a tradução de Pereira é o encontrado na resenha do jornalista Dellano Rios para o Diário do Nordeste, de Fortaleza. Nele há o aviso para os leitores que pretendem percorrer a obra “democratizadora” de 2005 por não terem conseguido percorrer a *Dublin* descrita em inglês por Joyce ou a reescrita por Houaiss: “a tradução de Bernardina pode ser um balde de água fria”:

As dificuldades na leitura de *Ulysses* (ou “*Ulisses*”, com I, como foi rebatizado no Brasil) existem e são inerentes ao próprio romance. Logo após o lançamento da primeira tradução brasileira, Augusto de Campos alertou: a obra era de difícil leitura e tradução. O poeta foi além e definiu a obra como sendo “mais para produtores que para leitores”. A esperança de ler um *Ulisses* “mais acessível” na tradução de Bernardina veio, basicamente, da promessa de dar ao texto em português sua exata carga de coloquialidade (atenuado na primeira tradução brasileira). Esse foi o caminho escolhido pela tradutora para apresentar sua versão do livro – mas outras são possíveis e não menos dignas de mérito. O que, de fato, a nova tradução traz como ganho para a leitura da obra é a edição cuidadosa. Em suas doze edições, o texto de Antônio Houaiss nunca trouxe elementos extratextuais (como notas e ensaios) para ajudar o, quase sempre, desamparado leitor. No trabalho de Bernardina, uma profunda conhecedora da obra do gênio irlandês, há a útil presença de notas explicativas que ajudam a elucidar episódios, citações ou mesmo impasses na tradução.²³⁰

O poeta e tradutor Ivo Barroso – que já traduziu os sonetos de Shakespeare reunidos no livro “30 Sonetos” (3.ed. da Nova Fronteira, 1991) com Posfácio de Antônio Houaiss – também faz uma comparação entre a nova tradução do *Ulysses* e a anterior de Houaiss no artigo “E dá-se que de novo lê-se *Ulisses*” para a Folha de São Paulo de 26 de junho de

da eficácia pragmática do traduzido, Poe ele fim, ao mesmo tempo, à idolatria do original, responsável por um enfoque perverso da tradução como diminuição. Finda a idolatria, a obra traduzida passa a assumir, do pleno direito, um estatuto de equivalência com a obra original, de que é o estado *possível* noutro idioma que não aquele em que foi concebida por seu autor. O adjetivo “possível” exclui por si só a noção de definitivo. Não há tradução definitiva. Outras traduções de um mesmo original, mais apuradas, mais bem-sucedidas, ou mais conformes ao espírito dos tempos – a empresa tradutória não está imune à ação corrosiva da História – podem eventualmente surgir depois para, cada qual por sua vez, ou todas juntas, passarem a representar esse estado possível, única maneira de existência de uma obra em idioma estrangeiro.” In: PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990, p. 115-116.

²³⁰ RIOS, Dellano. “De *Ulysses* a *Ulisses*” – OBRAS (7/8/2005) – Diário do Nordeste – Fortaleza – Ceará – 09/08/2005 - <https://seguro.diariodonordeste.com.br/default.asp> . Acesso em 13/04/2006.

2005²³¹. Duas questões iniciam o artigo, se a nova tradução seria melhor que a anterior e se valeria a pena fazer-se uma nova tradução do *Ulisses*:

Quanto à última, a resposta será sempre positiva: toda grande obra merece ser retraduzida de tempos em tempos, atendendo-se à própria evolução da língua, à modernização do entendimento do tradutor em face dos novos estudos e análises que surgem entre uma e outra tentativa. Em benefício do leitor, sonha-se que a nova tradução deva ser sempre melhor, superior à antecedente, por um motivo ou outro. Tal é a expectativa que vem ocorrendo em relação ao trabalho de Bernardina da Silveira Pinheiro, que a Objetiva acaba de lançar em comemoração do 101º aniversário do Bloomsday.

A tradução anterior do *Ulisses*, feita por Antônio Houaiss, deveu-se a uma série de circunstâncias que se conjugaram: a um gesto mecênico de Ênio da Silveira, que procurou assegurar ao tradutor num momento difícil um estipêndio condigno (Houaiss tinha sido cassado do Itamaraty e passava por problemas de saúde na família); ao fato de ser este, na ocasião, o único escritor com uma “língua adequada” para a transposição do texto joyciano; e à necessidade editorial de se lançar no Brasil um livro reconhecidamente fundamental para todas as literaturas e que nos chegava com um atraso de 43 anos.

Ivo Barroso responde à primeira indagação com uma análise dos problemas mais recorrentes nas duas versões brasileiras. Em Houaiss, cita o comentário do também tradutor Millor Fernandes, que contesta a palavra final do monólogo de Molly (yes), que Houaiss traduzira por “sins”, no plural, e que para Millor deveria ser algo como “É!” ou “Eu vou”, por interpretar que a palavra representa um grito de orgasmo. Também se refere à ironia de alguns críticos que sugerem que Houaiss tem um “estilo cipó”, ao verem no texto traduzido uma extrapolação das dificuldades do original, visto que o tradutor brasileiro aplicou a técnica de Joyce da “palavra-amálgama” em muitos trechos em que ela não aparecia em inglês, enfatizando ainda mais o “efeito devastador da tsunami joicana”. Barroso afirma que, para os apreciadores de Joyce, o *Ulisses* de Houaiss foi bem-vindo, mas o “leitor da moda” não conseguiu chegar à trigésima página das 846 da tradução. Quanto à tradução de Bernardina Pinheiro, Barroso concorda que sua linguagem no *Ulisses* é menos rebuscada que a de Houaiss, mas essa facilitação não tornou a obra menos complexa ou mais compreensível. Em alguns trechos, parece que o texto de Houaiss sofreu apenas um “copidesque”, e que a musicalidade da prosa joyciana muitas vezes é recuperada com mais felicidade em Houaiss devido à sua tentativa de submeter a frase em português a uma contagem métrica. O poeta também considera intraduzíveis os jogos de

²³¹ Disponível on-line no Jornal de Poesia. <<http://www.revista.agulha.nom.br/ibarroso6.html>>. Acesso em 13/04/2006.

palavra, os trocadilhos e as deformações léxicas que não funcionam quando substituídos por improváveis equivalências. Além disso, critica o fato da tradutora ter incidido na mesma tentação de Houaiss: criou mais do que havia no original:

...seria pouco provável que Joyce, se escrevesse em português, cometesse frases como “Parado, ele perscrutou”, “Solenemente ele avançou”, “ele se inclinou a ele”, “Ele raspou”, “ele esbravejou” [capítulo inicial], em que o pronome, indispensável em inglês, é de praxe omitido em português, em proveito da elegância da frase, por estar subentendido na flexão verbal. Igualmente, na escolha de certas palavras (como “fazer um banzé”, para traduzir give him a ragging), é de crer que Joyce tivesse usado sinônimos mais em sintonia com o tom da frase (como, por exemplo, “dar um pito” “passar um sabão”), igualmente coloquiais, mas não tão pés-na-cozinha.

Ivo Barroso conclui sua análise argumentando que “o divertimento da tradutora teria que ficar na leitura do original, prática recomendável àqueles que conhecem inglês”, pois “o problema não está na tradução, mas no livro em si”. Lembrando que em 1937 e 1956, houve no Brasil um fenômeno estilístico semelhante ao de Joyce respectivamente em “Sagarana” e “Grande Sertão: Veredas” de João Guimarães Rosa, mas que hoje em parte alguma do mundo ou do Brasil pode-se encontrar quem esteja escrevendo à Joyce ou à Rosa, Barroso afirma que tais audácias literárias só podem ser concebidas por autores de gênio e que “nenhuma publicidade ou facilitação será capaz de transformar Ulisses em um novo Código da Vinci”.

Opiniões como a de Ivo Barroso parecem conferir a autores como Joyce uma aura de intraduzibilidade. No entanto, Lefevere considera o próprio trabalho crítico como um tipo de refração que influencia a recepção da literatura, de acordo com a imagem que cria da obra literária. Assim como a tradução intersemiótica e interlingüística, o trabalho crítico inclui-se no que Lefevere considera como um trabalho de “reescritura”: traduzir, fazer uma antologia, realizar um trabalho de historiografia, criticar e editar. Todas as refrações, escreve Lefevere em seu ensaio de 1982²³², transportam uma obra de literatura de um sistema literário a outro e, em todos esses processos de “reescrita” existe a manipulação, a introdução de novos conceitos e novos gêneros e pode colaborar ou não para o

²³² LEFEVERE, André. “Mother Courage’s Cucumbers: text, system and refraction in a theory of literature”, in VENUTI, Lawrence (edit.). *The Translation Studies Reader*. 2nd Edition. New York/London: Routledge, 2004, p. 239-255.

desenvolvimento de uma determinada literatura ou sociedade²³³. Segundo Lawrence Venuti²³⁴, esse quadro interpretativo proposto por Lefevere oferece uma nova legitimidade ao estudo das traduções literárias porque pode explicar a formação dos cânones e tradições de uma cultura.

Mas como comparar efetivamente essas traduções de uma maneira mais sistemática? O recente trabalho de Luiz Gonzaga de Alvarenga, comparando a nova tradução brasileira com a de Houaiss, não parece contribuir muito para a questão, uma vez que pretende apenas demonstrar o quanto elas são infiéis ao original, apontando seus muitos erros²³⁵. Em seu exaustivo confronto, o crítico oferece suas próprias correções para ambos os textos traduzidos, a partir da leitura que faz de considerável pesquisa lingüística e cultural sobre a literatura joyciana. No entanto, suas sugestões revelam a eterna busca pelo “sentido mais exato”, ou, no caso joyciano, de saber “qual versão é mais destituída de sentido”. Não difere, pois, da maioria das opiniões apresentadas neste trabalho sobre a nova versão do *Ulisses*.

E embora a analítica aqui escolhida para o confronto também apresente a questão dualista entre o “ser ou não ser” etnocêntrico no ato tradutório, a metodologia bermaniana, em seu viés dialético, também oferece ao leitor/tradutor de Joyce parâmetros comparativos que ultrapassam as questões de fidelidade em última instância. É o que se pretende demonstrar a seguir, com a análise das tendências deformadoras das traduções, uma visão crítica mais sistêmica em relação aos modelos até agora apresentados.

²³³ Cf. LEFEVERE, André. *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*. London and New York: Routledge, 1992.

²³⁴ VENUTI, Lawrence (edit.). *The Translation Studies Reader*. 2nd Edition. New York/London: Routledge, 2004, p. 223.

²³⁵ ALVARENGA, Luiz Gonzaga. “A desconstrução do romance *Ulysses*, de James Joyce, nas traduções brasileiras”. *Germina. Revista de Literatura e Arte* [online]. Ed. 22, ano III, março de 2007. Disponível em <http://www.germinaliteratura.com.br/literatura_mar2007_luizgalvarenga1.htm> Acesso em 25/04/2007.

A tradução portuguesa

“Apresentas uma proposta? Steve, rapaz, estás a ficar cos copos. Mais bebidas bebíveis? O imensamente esplendoroso convidador permitirá a um convidado da mais extrema pobreza e da mais grandiosa sede terminar assim uma dispendiosa libação inaugurada? Deixa-nos respirar. Eh, patrão, patrão, tens boa pinga, co’s diabos? Anda, homem, venha daí outra.”

*Ulisses*²³⁶

No artigo “Joyce em Português europeu”²³⁷, a doutoranda em Estudos de Tradução Vivina A. C. de Campos Figueiredo comenta a primeira tradução do *Ulysses* em Portugal publicada em 1989 pela editora Livros do Brasil. Seu tradutor, João Palma-Ferreira, já era conhecido por ter traduzido para a mesma editora a obra teatral *Exiles* de Joyce em 1987 e pela tradução de outros importantes autores de língua inglesa. No prefácio de *Exilados*, proclama que nenhuma tradução pode ser literal, e muito menos a de um texto peculiar como o de James Joyce. Segundo Figueiredo, a publicação em Portugal da tradução brasileira de Houaiss, “suscitou algumas reacções adversas, tendo conduzido a editora Livros do Brasil a retomar o antigo projecto da tradução de *Ulysses*”. A edição da Editora Civilização Brasileira tinha sido vendida em Portugal durante quase vinte anos, quando o *Ulisses* na tradução de Houaiss passou a ser publicado com uma adaptação ortográfica em terras portuguesas pela editora Difel a partir de 1983. Para a pesquisadora, essa edição foi um sucesso editorial uma vez que menos de um ano depois já estava na terceira edição, tendo continuado a ser editada e reimpressa várias vezes até os dias de hoje. Na obra há uma nota do editor:

Nesta edição do *Ulisses* de James Joyce utilizou-se a tradução brasileira de António Houaiss por ser considerada internacionalmente a mais perfeita e aquela que mais fielmente se aproxima do texto original do grande romancista irlandês. Na presente tradução apenas se procedeu à actualização ortográfica.²³⁸

²³⁶ JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. João Palma-Ferreira, p. 463.

²³⁷ FIGUEIREDO, Vivina Almeida Carreira de Campos. “Joyce em Português europeu. As funções dos paratextos em *Exiles*, *Finnegans Wake*, *Giacomo Joyce*, *A Cat and the Devil* e *Querida Nora!*”. O LINGUA. Revista Digital sobre Tradução – Número 6 – Abril 2005, Centro Virtual Camões. Disponível em www.instituto-camoes.pt/cvc/olingua/06. Acesso em 20/11/2005.

²³⁸ JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. António Houaiss. 3ª ed. Lisboa: Difel, 1987.

Segundo Figueiredo, o ambiente político português nos anos sessenta e no início da década de setenta não encorajava qualquer editora a publicar a obra de Joyce, lá “considerada ofensiva da moral pública e dos bons costumes”. O sucesso editorial da tradução de Houaiss em Portugal é de se admirar visto que a edição portuguesa, assim como a brasileira, não apresenta nenhum prefácio, introdução ou nota explicativa. O volume apresenta apenas uma sinopse da obra nas orelhas e um pequeno texto com a biografia de James Joyce na contracapa.

Seis anos depois, em 1989, o *Ulisses* de João Palma-Ferreira é publicado pela Editora Livros do Brasil em “língua verdadeiramente portuguesa”²³⁹ e com “venda interdita na República Federativa dos Estados Unidos do Brasil”²⁴⁰. A tradução de Palma-Ferreira foi realizada no prazo de um ano e teve como texto-fonte o *Ulysses* revisado por Hans Walter Gabler²⁴¹. Ao contrário da edição da Difel, esta tradução conta com paratextos que incluem além da sinopse e apresentação de “James Joyce e sua obra” de T. S. Eliot nas orelhas, um comentário de André Gide na contracapa, um minucioso ensaio do tradutor precedendo o texto da obra. Nele, o tradutor didaticamente apresenta, analisa e explica a obra bem como sua fortuna crítica. No início de cada capítulo, longas notas do tradutor estabelecem paralelos do *Ulisses* para com a *Odisséia*, além de fornecer uma análise interpretativa. Segundo Figueiredo, tais paratextos, além de cumprirem a função tripla de divulgar as obras da editora, informar o leitor e canonizar o autor, são também “uma maneira hábil de fazer entrar a obra traduzida directamente para uma posição central no sistema literário meta”, uma vez que funcionam como mediadores entre o texto e o leitor, podendo influenciar a leitura e a recepção do texto.

²³⁹ JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. João Palma-Ferreira. Lisboa: Livros do Brasil, 2005.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 2.

²⁴¹ No recente estudo comparativo das traduções brasileiras, Luiz Gonzaga de Alvarenga traz informações sobre as edições do *Ulysses* a partir de 1922: “A complexidade desta obra provocou que fossem feitas várias edições com erros tipográficos, desde a primeira. Joyce fez revisões e alterações em mais de seis edições, publicadas enquanto ele ainda estava vivo. Uma das melhores (ou assim considerada), é a quarta edição publicada pela Odyssey Press em 1932. Entretanto, em 1977 o herdeiro de Joyce, Stephen Joyce, a propósito de corrigir os erros ainda existentes, criou uma comissão para fazer uma versão definitiva. Tal versão, entretanto (com prefácio de Richard Ellman) *Ulisses, The Corrected Text*, editada por Hans Walter Gabler com Wolfhard Steppe e Claus Melchior (em edição da Penguin Books de Londres, 1986), foi rejeitada pelos especialistas, e a polêmica ainda permanece.” Disponível em <http://www.germinaliteratura.com.br/literatura_mar2007_luizgalvarenga2.htm>. Acesso em 25/04/2007.

As tendências deformadoras nas versões do *Ulysses* em francês, espanhol e português

“By no means impeccable, but a good place to look first.”

Hugh Kenner, sobre a primeira edição do *Ulysses*²⁴²

Seguindo os procedimentos do método de Berman, e após realizar um estudo do histórico das traduções, aplica-se a “analítica das traduções”. Seu modelo é vantajoso para a análise aqui pretendida, uma vez que trata da tradução da prosa literária.

No entanto, Berman só mostrou exemplos de sua análise em sua obra de 1995, *Pour une critique des traductions: John Donne*, com as traduções integrais do poema “Going to Bed”. Nessa obra, as traduções são analisadas em sua totalidade e não apenas em fragmentos isolados. Já no trabalho com o *Ulysses*, a construção de um *corpus* de análise é sempre problemática, uma vez que a abordagem de todos os capítulos do romance é inviável nas limitações acadêmicas de um estudo como este.

Não obstante, dada a característica metonímica e metafórica da prosa joyciana, já discutida anteriormente neste trabalho, a analítica de deformações pode ser aplicada, *mutatis mutandis*, concentradamente a alguns trechos de alguns episódios do *Ulysses*, uma vez que qualquer página ou, como afirma Senn, cada palavra reverbera de algum modo no tecido total da linguagem e das temáticas do *Ulysses*. Assim, com esses pequenos trechos, acredita-se poder abordar algumas das dificuldades de tradução da prosa joyciana a partir das tendências deformadoras localizadas na comparação das traduções com o texto fonte.

A analítica de Berman também envolve primeiramente a leitura das traduções a serem analisadas, e a identificação de diferenças nos textos traduzidos que chamem a atenção do analista. Depois se faz o confronto com o original na busca das deformações. É uma abordagem prática, que permite não só um posicionamento crítico como fornece ao tradutor uma maior consciência teórica em seus projetos de retradução, uma vez que o tradutor já teria conhecido o processo intertextual na leitura e análise de traduções anteriores.

²⁴² Apud. GIFFORD, Don. *Ulysses* Annotated. Op. cit., p. ix.

Desse modo, encerrando este estudo, serão analisados alguns aspectos da escrita joyciana, principalmente os encontrados em trechos com diálogos. A justificativa para essa escolha reside no fato de que Joyce é sempre destacado como sendo um autor difícil. Para isso, destacam-se sempre trechos em *Ulysses* em que a experimentação se aproxima do que será sua próxima obra, *o Finnegans Wake*. Comprovam-no as análises destacadas no tópico anterior deste capítulo. À exceção da crítica de Augusto de Campos à tradução brasileira de Houaiss, todas as outras críticas revelam a preocupação com o sentido e invariavelmente vão resvalar no problema quiniano de fidelidade ou não à referência, isto é, em última instância, o da fidelidade à imagem que o crítico percebe como boa tradução. Assim, neste estudo inicial para a leitura e tradução da obra de Joyce, pretende-se antes reconhecer o estilo do autor em trechos considerados “mais fáceis”. Acredita-se, desse modo, poder ressaltar o realismo do discurso joyciano na representação que faz da linguagem coloquial no discurso escrito e, ao mesmo tempo, o quanto é “difícil” ao tradutor conseguir o mesmo efeito caracterizador dos personagens joycianos na tradução.

Os trechos escolhidos em inglês serão analisados de acordo com as refrações críticas de seus comentadores, com destaque para o estudo de Fritz Senn. Pretende-se, dessa forma, enfatizar a importância desses estudos e dos paratextos para a leitura, análise e interpretação de obras traduzidas. Em seguida, trechos das traduções serão confrontados simultaneamente a seu correspondente em *Ulysses*. Os exemplos de alterações serão representados tanto por palavras isoladas como por frases mais extensas. Serão depois novamente destacados com sublinhados para realçar os elementos que não apresentam tendências deformadoras. Em seguida são feitas as análises críticas, levando-se sempre em conta a primeira interpretação para o texto em inglês e o confronto deste para com as traduções em português, espanhol e francês.

Em resumo, o caminho aqui seguido começa e passa, necessária e intencionalmente, pelas traduções: primeiro pelas refrações (para uma abordagem metonímica intralingüística e intersemiótica do texto fonte); depois pelas traduções em língua materna e sua comparação intralingüística; a seguir, a “experiência” interlingüística envolvendo as línguas neolatinas, e finalmente a “prova do estrangeiro”, de volta à fonte em inglês.

Dessa forma, para os trechos analisados, as seguintes siglas indicarão o texto fonte e os textos traduzidos, referindo-se sempre aos citados nas referências bibliográficas deste trabalho:

JJ: *Ulysses*, de James Joyce, edição de 1922.

AH: tradução brasileira de 1966 por Antônio Houaiss.

JP-F: tradução portuguesa de 1987 por João Palma-Ferreira.

BSP: tradução brasileira de 2005 por Bernardina da Silveira Pinheiro.

JSS: tradução argentina de 1945 por J. Salas Subirat.

AM: tradução francesa de 1929 por Auguste Morel e revisão de Stuart Gilbert, Valéry Larbaud e James Joyce.

O episódio “Hades”, por exemplo, o sexto capítulo de *Ulysses*, apresenta muitos exemplos das tendências deformadoras, uma vez que os sistemas lingüísticos das traduções não correspondem à economia da prosa joyciana para narrar o que ocorre na mente de Bloom.

O trajeto do personagem, desde a praia de Sandymount para o cemitério de Glanesvin, acompanha o cortejo fúnebre que atravessa a cidade para o enterro do amigo de Bloom, Paddy Dignam. O episódio faz um paralelo com a visita de Odisseu à terra dos mortos homérica. Bloom, viajando na mesma carruagem em que estão Martin Cunningham, Mr. Power e Simon Dedalus, não consegue se esquecer de que à tarde sua esposa Molly vai receber o amante em sua própria casa. Este é avistado pelos ocupantes da carruagem ao caminhar pela rua, enquanto Bloom está ocupado com seus próprios pensamentos:

(**AH: 72**) ... Martin Cunningham podia **arranjar-me um passe** para o Gaiety. **Tenho de pagar-lhe um trago ou dois. No fundo é uma pelas outras.**

Ele virá pela tarde. As canções dela.

Plasto. Busto-fonte em memória de Sir Philip Crampton. Quem era **ele**?

- Como vai? – disse Martin Cunningham, **levantando a palma ao cenho em saudação.**

- **Ele não está vendo** – disse o senhor Power. – **Sim, agora vê.** Como vai?

- **Quem é?** – perguntou o senhor Dedalus.

- Blazes Boylan – disse o senhor Power. – **Lá está ele arejando a pastinha.**

Precisamente no instante em que eu pensava.

O senhor Dedalus **se inclinou de través** para saudar. **Pela porta** do Red Bank o disco branco de um chapéu de palha **luziu a resposta:** passou.

(**BSP: 107-108**) ... Martin Cunningham podia **me arranjar um bilhete** para o Gaiety. **Terei de lhe pagar um ou dois drinques. Dá no mesmo.**

Ele vem à tarde. As canções dela.

Plasto. Na fonte o busto em memória de sir Philip Crampton. Quem era **ele**?

- Como vai? – disse Martin Cunningham, **erguendo a palma da mão até a testa em sinal de saudação.**

- **Ele não nos vê** – disse o Sr. Power. – **Vê, sim.** Como vai?
- **Quem?** – perguntou o Sr. Dedalus.
- Blazes Boylan – disse o Sr. Power. – **Lá está ele arejando seu topete.**

Justo naquele momento eu estava pensando.

O Sr. Dedalus se **inclinou para o lado oposto** para saudar. **Da porta** do Red Bank o disco branco de um chapéu de palha **lançou uma resposta: figura elegante:** passou.

(JP-F: 123-124) ... Martin Cunningham podia **arranjar um passe** para o Gaiety. **Tenho de pagar-lhe uma ou duas bebidas. Vai tudo dar na mesma.**

Ele virá esta tarde. As canções dela.

Plasto. **O busto na fonte** em memória de Sir Philip Crampton. **Quem era?**

- Como vai? – disse Martin Cunningham, **levando a palma da mão à testa, em saudação.**

- **Ele não nos vê,** - disse o senhor Power. – **Sim, vê.** Como vai?

- **Quem?** – perguntou o senhor Dedalus.

- Blazes Boylan, - disse o senhor Power. – **Lá vai ele a arejar a guedelha.**

Precisamente no momento em que eu pensava.

O senhor Dedalus **inclinou-se para cumprimentar.** Da porta do Red Bank, o disco branco de um chapéu de palha **brilhou em resposta: figura elegante:** passou.

(JSS: 122) ... Martin Cunningham **podría conseguirme un pase** para el Gaiety. **Tendría que pagarle uno o dos tragos. Lo que no se va en lágrimas se va en suspiros.**

Él viene por la tarde. Las canciones de ella.

De Plasto. El busto fuente a la memória de sir Philip Crampton. **¿Quién era ése?**

- **¿Cómo le va?** – dijo Martin Cunningham **saludando con una venia.**

- **No nos ve – agregó el señor Power-. Sí, nos ve.** **¿Cómo le va?**

- **?Quién?** – preguntó el señor Dedalus.

- Blazes Boylan – dijo el señor Power-. **Allí está dando aire a su rasgacorazones.**

Precisamente ahora lo estaba pensando.

El señor Dedalus **se estiró** para saludar. Desde la puerta del Red Bank el disco blanco de un sombrero de paja **relampagueó en respuesta:** pasó.

(AM: 87) ... Martin Cunningham **pourrait me procurer une entrée** pour la Gaieté. **En lui payant une ou deux consommations. C'est bonnet blanc et blanc bonnet.**

Il doit venir cet après-midi. Ce qu'elle doit chanter.

Plato. Buste fontaine à la mémoire de Sir Philip Crampton. **Qui était-ce ?**

- **Comment allez-vous ?** dit Martin Cunningham **qui esquissait un salut militaire.**

- **Il ne nous voit pas,** dit M. Power. **Si, il nous voit. Comment va ?**

- Oui, **demanda** M. Dedalus.

- **Dache** Boylan, **répondit** M. Power. **Il est là qui donne de l'air à ses accroche-cœurs.**

Juste au moment où j'y pensais.

M. Dedalus **avançait lê buste** pour saluer. De la porte des **Cotes Rouges**, le disque blanc d'un chapeau de paille **lança la réponse : disparu.**

As diferenças nos textos traduzidos, inicialmente destacadas nas traduções, chama a atenção para outra análise, agora em confronto com o mesmo trecho do sexto capítulo de *Ulysses*:

(JJ: 89) ... Martin Cunningham **could work a pass** for the Gaiety. **Have to stand a drink or two. As broad as it's long.**

He's coming in the afternoon. **Her** songs.

Plasto's. Sir Philip Carmpton's memorial fountain bust. Who was **he**?

- **How do you do?** Martin Cunningham said, raising his palm to his brow in salute.

- **He doesn't see us, Mr Power** said. Yes, he does. **How do you do?**

- **Who?** Mr Dedalus asked.

- **Blazes Boylan, Mr Power** said. **There he is airing his quiff.**

Just that moment I was thinking.

Mr Dedalus **bent** across to salute. From the door of the **Red Bank** the white disc of a straw hat **flashed** reply: **passed.**

Assinalando-se no texto-fonte as mesmas frases, outros aspectos da escrita joyciana, não identificados quando da primeira leitura interpretativa, podem se revelar. Além disso, permite confirmar como Joyce utiliza a linguagem de uma maneira especial, ao codificá-la para criar um estilo original e interpretativo para todo o livro. Assim, para interpretar este trecho, pode-se considerar o estudo de Lawrence²⁴³, que enfatiza a importância de se prestar atenção ao modo como o autor usa as repetições dos pronomes pessoais e as técnicas narrativas variadas para construir sentidos. A análise de Senn²⁴⁴ valoriza cada detalhe da estruturação da frase joyciana na construção desses sentidos e busca nas leituras dos tradutores as variações semânticas. Já a de Haroldo de Campos²⁴⁵, permite associar sentidos à forma e a reconhecer como Joyce trabalha o signo lingüístico como produção de sentidos.

Munido desse primeiro senso interpretativo, o analista pode avaliar as mudanças de enfoque nas traduções à medida que compara as variações identificadas nos textos de acordo com as tendências deformadoras etnocêntricas. Esse é um procedimento bastante eficiente, caso se queira propor outro projeto de retradução. Assim, conscientemente o tradutor poderia escolher entre produzir uma tradução mais domesticada ou

²⁴³ “ ... The book ceases to be primarily a psychological novel and becomes an encyclopedia of narrative possibilities.” LAWRENCE, Karen. Op. cit., p. 14.

²⁴⁴ “ ... In the book's first sentence Mulligan is “bearing” a bowl – not “carrying.” The solemnity of the gesture is achieved, not by a similar bookish synonym, but by some trick of phrasing like “porteur d'un bol” (F 7) or “in Händen” (Wo 7). But what about a sentence of unsurpassable simplicity – “It's she!” This is what Bloom, as Rip Van Winkle, is made to say in Circe (U 542). In French this must become “C'est elle!” (F 497), in German “Sie ist es “Sie ist es! (Wo 704) – what else! What is not caught are the strange and always faintly amusing conditions in which one might say or hear “It's *she*.” Translations hit the norm and miss the deviation.” SENN, Fritz. Op. cit., p. 33.

²⁴⁵ “Repara Hugh Kenner, na introdução às *Translations* de E. P.: <<Ele não traduz palavras>>... E conclui: <<O trabalho que precede a tradução é, por consequência, em primeiro lugar, crítico, no sentido poundiano da palavra crítica, uma penetração intensa da mente do autor; em seguida, técnico, no sentido poundiano da palavra técnica, uma projeção exata do conteúdo psíquico de alguém e, pois, das coisas em que a mente dêsse alguém se nutriu...>>. <<Suas melhores traduções estão entre a pedagogia de um lado e a expressão pessoal de outro, e participam de ambas>>.” CAMPOS, Haroldo (1967), Op. cit., p. 26.

estrangeirizante, de acordo com seu projeto. Dessa maneira, para conhecer as traduções, procede-se à análise de suas tendências deformadoras com relação ao texto-fonte.

A primeira alteração identificada em todas as traduções foi quanto à expressão verbal “could work a pass”. Como representaria também uma deformação? Em JJ, a palavra “pass” vai ser repetida no final do trecho, não como substantivo, mas como verbo, codificada diferentemente tanto no nível da expressão como no do conteúdo, e tanto no nível paradigmático quanto sintagmático do seu contexto de ocorrência. Assim, no monólogo interior de Bloom, “could work a pass” refere-se a uma possível ação de Martin Cunningham, sentado ao lado de Bloom na carruagem que acompanha o enterro²⁴⁶. Já “passed” vem separada por dois pontos, e parece remeter a várias circunstâncias de perda na vida de Bloom, além da mais recente, a morte do amigo Paddy Dignam. “Passed” também pode estar se referindo ao próprio Bloom - os verbos na mente de Bloom estão sempre desacompanhados na referência a si mesmo em seu monólogo interior. No entanto, pelo contexto, pode também se referir a Blazes Boylan que acaba de passar. A associação com Boylan é peculiar na narrativa ulyssiana. Neste trecho vai aparecer indicada pela pontuação e pela repetição do pronome “he”. Boylan é o amante de Molly, portanto, inimigo de Bloom. Esse inimigo acaba de passar por ele e, fisicamente está distante. Por outro lado, está muito mais próximo de Bloom do que Martin Cunningham: seus nomes têm a mesma letra inicial e são sonoramente parecidos, dividem a cama com a mesma mulher e são rivais tanto no amor quanto na posição social que ocupam na sociedade dublinense. Além disso, enquanto Boylan é agente teatral de Molly e tem dinheiro para pagar pelos seus serviços, Bloom pensa em economizar e pedir para que Cunningham consiga os ingressos de graça no teatro Gaiety. Os dois pontos separam semioticamente a voz do narrador, contando qual foi a resposta, de Boylan ou de Bloom, ao cumprimento de Mr Dedalus; ao mesmo tempo assinalam a retomada da voz narrativa do monólogo interior de Bloom. Todas essas e outras possíveis associações são admiravelmente abarcadas pela ordenação frástica de Joyce. Em qual dos textos traduzidos se pode encontrar a tradução do sentido enquanto forma, ou “letra”, na analítica de Berman?

²⁴⁶ Dos ocupantes da carruagem, Martin Cunningham é o que demonstra ter mais simpatia e compaixão pela situação de Bloom quando, a propósito do enterro, a conversa gira em torno do tema do suicídio. Bloom, então, lembra-se de suas perdas: o suicídio do próprio pai e da morte prematura de seu filho Rudy.

Comparem-se, pois, os textos previamente marcados com negritos, tanto o da língua-fonte quanto os da língua-alvo das traduções, agora dispostos em ordem cronológica:

(JJ: 89) ... Martin Cunningham **could work a pass** for the Gaiety. [...]: **passed**.

(AM: 87) ... Martin Cunningham **pourrait me procurer une entrée** pour la **Gaieté**. [...]: **disparu**.

(JSS: 122) ... Martin Cunningham **podría conseguirme un pase** para el Gaiety. [...]: **pasó**.

(AH: 72) ... Martin Cunningham **podia arranjar-me um passe** para o Gaiety. [...]: **passou**.

(JP-F: 123-124) ... Martin Cunningham **podia arranjar um passe** para o Gaiety. [...]: **passou**.

(BSP: 107-108) ... Martin Cunningham **podia me arranjar um bilhete** para o Gaiety. [...]: **passou**.

Esse novo alinhamento proporciona a identificação de diferenças antes não percebidas. O confronto destaca quando o texto tende ou não a deformar o texto-fonte. O tradutor estará sendo “fiel” (ético) se mantiver o caráter estrangeiro da fonte no texto traduzido e na cultura receptora. Pelas palavras sublinhadas percebe-se a tentativa do tradutor em manter em maior ou menor grau esse tipo de correspondência. Assim pode-se avaliar, neste caso, que tanto a tradução francesa de AM quanto a brasileira de BSP apresentam duas tendências etnocêntricas: a do enobrecimento e a da destruição das redes de significantes. Como deformação enobrecedora, delimitam o sentido de “pass” ao escolherem uma das possíveis significações para a palavra na língua-alvo. Preocuparam-se mais com as rimas mais próximas, o que não ocorre no original (produzem rimas “belas”: de “entrée” com “Gaieté”, e “bilhete” com “Gaiety”). As escolhas também parecem evidenciar as palavras como metáforas para o relacionamento entre Molly e Boylan, e assim, Bloom estaria pedindo ao amigo que o ajudasse nesse aspecto. No entanto, deformam a rede de significantes identificada no texto-fonte, alterando a última palavra em francês (“disparu”) e “passou”, em português. É de se notar também, que na analítica de Berman, nem sempre a tradução literal (ao sentido) corresponde à fidelidade à “letra” (ao jogo entre significantes).

Desse modo, as associações mais amplas, suscitadas pelo encadeamento entre ‘pass’ e ‘passed’ no original, se perderam, em razão da tendência de enobrecimento, pois, tanto AM quanto BSP tentam tornar sua tradução formalmente “mais bela”. Essa tendência domesticadora é ainda mais presente na tradução francesa, uma vez que também traduz o nome do teatro (vira um nome feminino: “the Gaiety” – “la Gaieté”) e mais adiante o do

restaurante²⁴⁷ (“Red Bank” – “Cotes Rouges”). As outras traduções em português e a castelhana assinaladas são mais estrangeirizadoras nesse aspecto ao manterem os topônimos em inglês, e também a correspondência da rede de significantes (entre “passe/passou” e “pase/pasó”) do original, pois possibilitariam outras associações da palavra, com o tema de morte do episódio e com o caráter mais pacífico de Bloom no enfrentamento de seu oponente, por exemplo.

Outras tendências deformadoras podem ser identificadas para mais duas orações desse mesmo trecho:

(JJ: 89) Have to stand a drink or two. As broad as it's long.

(AM: 87) En lui payant une ou deux consommations. C'est bonnet blanc et blanc bonnet.

(JSS: 122) Tendría que pagarle uno o dos tragos. Lo que no se va en lágrimas se va en suspiros.

(AH: 72) Tenho de pagar-lhe um trago ou dois. No fundo é uma pelas outras.

(JP-F: 123-124) Tenho de pagar-lhe uma ou duas bebidas. Vai tudo dar na mesma.

(BSP: 107-108) Terei de lhe pagar um ou dois drinques. Dá no mesmo.

À primeira vista, ressalta a tendência do alongamento nas quatro primeiras traduções. Segundo Berman tal fato se deve, em parte, a duas outras tendências, à racionalização e à clarificação. Com efeito, “consommations” e “bebidas”, das versões francesa e portuguesa, são palavras mais abstratas para traduzir “a drink or two”, enquanto “uno o dos tragos”, “um trago ou dois” são mais concretos e mais coloquiais combinando com o contexto do pensamento de Bloom, logo seguido por um provérbio. Já “um ou dois drinques”, apesar de manter um jogo aliterativo com palavras iniciadas em “d” rimando na frase seguem em proximidade sonora com a palavra “drink” do original, o tom da oração se eleva tanto em nível semântico como no do registro verbal, em futuro simples. Também se nota aqui um procedimento enobrecedor, mais belo e poético pelas aliterações. Novamente, a ambigüidade da frase em inglês também fica comprometida ao se determinar um objeto indireto para a ação de “pagar”. Todas as traduções, neste caso, deformam o original, racionalizando e esclarecendo, na medida em que alteram a sintaxe e acrescentam o objeto da ação. Também vão destruir as locuções idiomáticas com a escolha de

²⁴⁷ Segundo Gifford, “the Red Bank” refere-se a Burton Bindon’s Red Bank Restaurant. In: GIFFORD, Don. *Ulysses Annotated*. Revised ed. Of: Notes for Joyce, 1974. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1989, p. 108.

expressões e provérbios equivalentes para traduzir a diferença cultural na língua de chegada. Segundo Gifford²⁴⁸, “As broad as it’s long” é um provérbio que, no contexto, significa que Bloom gastaria a mesma quantia tanto para comprar a bebida como para comprar os ingressos do teatro Gaiety. Porém, como Berman adverte, a substituição por um provérbio em língua materna é um etnocentrismo que deixa de enriquecer a cultura alvo com o Outro e impede o leitor de detectá-lo em sua própria língua. Segundo Berman, um procedimento mais estrangeirizante e ético para com o texto de partida e para com o leitor, que teria que entendê-lo por meio de sua “consciência de provérbios”, seria traduzi-los literalmente: algo como ‘tão largo quanto é longo’, por exemplo.

O trecho escolhido ainda oferece mais exemplos de deformações etnocêntricas. A seguir, a câmera cinematográfica do estilo joyciano vai sair do interior dos pensamentos de Bloom para focalizar os integrantes da carruagem e, ao mesmo tempo, descrever ao leitor um janota dublinense: Blazes Boylan.

(JJ: 89) **He’s coming in the afternoon. Her songs.**

Plasto’s. Sir Philip Carmpton’s memorial fountain bust. Who was he?

- **How do you do?** Martin Cunningham said, raising his palm to his brow in salute.

- **He doesn’t see us, Mr Power said. Yes, he does. How do you do?**

- **Who?** Mr Dedalus asked.

- **Blazes Boylan, Mr Power said. There he is airing his quiff.**

Just that moment I was thinking.

(AM: 87) **Il doit venir cet après-midi. Ce qu’elle doit chanter.**

Plato. Buste fontaine à la mémoire de Sir Philip Crampton. Qui était-ce ?

- **Comment allez-vous ?** dit Martin Cunningham qui esquissait un salut militaire.

- **Il ne nous voit pas,** dit M. Power. **Si, il nous voit. Comment va ?**

- Oui, demanda M. Dedalus.

- **Dache Boylan, répondit M. Power. Il est là qui donne de l’air à ses accroche-cœurs.**

Juste au moment où j’y pensais.

(JSS: 122) **Él viene por la tarde. Las canciones de ella.**

De Plasto. El busto fuente a la memoria de sir Philip Crampton. ¿Quién era ése?

- **¿Cómo le va?** – dijo Martin Cunningham **saludando con una venia.**

- **No nos ve – agregó el señor Power-. Sí, nos ve.** **¿Cómo le va?**

- **¿Quién?** – preguntó el señor Dedalus.

- **Blazes Boylan – dijo el señor Power-. Allí está dando aire a su rasgacorazones.**

Precisamente ahora lo estaba pensando.

(AH: 72) **Ele virá pela tarde. As canções dela.**

Plasto. Busto-fonte em memória de Sir Philip Crampton. Quem era ele?

- **Como vai?** – disse Martin Cunningham, **levantando a palma ao cenho em saudação.**

- **Ele não está vendo** – disse o senhor Power. – **Sim, agora vê.** **Como vai?**

²⁴⁸ GIFFORD, o.p. cit., p. 108.

- **Quem é?** – perguntou o senhor Dedalus.
- Blazes Boylan – disse o senhor Power. – **Lá está ele arejando a pastinha. Precisamente no instante em que eu pensava.**

(JP-F: 123-124) Ele virá esta tarde. As canções dela.

Plasto. O busto na fonte em memória de Sir Philip Crampton. **Quem era?**

- Como vai? – disse Martin Cunningham, **levando a palma da mão à testa, em saudação.**
- **Ele não nos vê,** - disse o senhor Power. – **Sim, vê.** Como vai?
- **Quem?** – perguntou o senhor Dedalus.
- Blazes Boylan, - disse o senhor Power. – **Lá vai ele a arejar a guedelha. Precisamente no momento em que eu pensava.**

(BSP: 107-108) Ele vem à tarde. As canções dela.

Plasto. Na fonte o busto em memória de sir Philip Crampton. Quem era ele?

- Como vai? – disse Martin Cunningham, **erguendo a palma da mão até a testa em sinal de saudação.**

- **Ele não nos vê** – disse o Sr. Power. – **Vê, sim.** Como vai?
- **Quem?** – perguntou o Sr. Dedalus.
- Blazes Boylan – disse o Sr. Power. – **Lá está ele arejando seu topete. Justo naquele momento eu estava pensando.**

Em JJ o jogo aliterativo com o pronome “he”, presente em quase todas as falas, mostra como a presença física do personagem Blazes Boylan tem importância para todos que estão na carruagem e de maneiras diferentes é visto por seus ocupantes.

Nas traduções, o jogo aliterativo se perde na deformação que empobrece qualitativamente o texto original em traduções: a homogeneização. Em JJ, o jogo icônico da palavra “he” ainda vem acompanhado da polissemia do verbo “coming”; assim “he” está presente imageticamente em “her” e na ironia das falas dos passageiros ao lado de Bloom. Nas traduções, com diferentes pronomes substitutivos, o jogo desaparece, muito embora se perceba a tentativa de recuperar tal iconicidade com as aliteraões em “v” e “l” para substituir a marcante presença icônica de Boylan em todo o trecho. Nesse caso, a tradução de AM não é deformadora, uma vez que as aliteraões em “l” correspondem muito bem ao jogo aliterativo com “he” no original. Este aspecto contraditório apenas valida ainda mais a analítica de Berman, uma vez que o analista pode identificar exatamente em quais aspectos deformadores e para quais situações na interpretação do original uma tradução pode ou não ser avaliada como bem sucedida.

Em “Who was he?”, também percebemos a associação entre o que Bloom vê e seus pensamentos – o busto de um cirurgião dublinense sobre uma fonte perto da O’Connell Bridge, num monumento chamado então de Crampton Memorial. Mas “he”, segundo

Blamires²⁴⁹, é Blazes Boylan, a quem Bloom nunca se refere pelo nome, dada a aversão e o desejo de mantê-lo à distância, tanto de seus pensamentos como de sua realidade física. Então, a quem se refere Bloom? Essas ambigüidades tornam o estilo de Joyce precioso na aprendizagem de como ler e entender/traduzir o jogo poético da linguagem em prosa. Nas traduções analisadas, somente AM, JJS e BSP percebem esse aspecto.

Também há as tendências para alongar e tornar mais claro o sentido das expressões: Gifford explica a polissemia da expressão “airing his quiff”, que tanto poderia significar que Boylan, ao tirar o chapéu, mostrava uma mecha oleosa de cabelo grudada na testa, ou que estava muito bem vestido e, assim, estaria se exibindo. Os acréscimos explicativos em JP-F e BSP (“figura elegante”) podem estar relacionados a diferenças na edição de *Ulysses* que serviu de fonte para essas traduções. No entanto, ambas tendem à clarificação e racionalização neste trecho, gerando, como adverte Berman, outra deformação: a destruição do padrão lingüístico, uma vez que não respeita a economia da linguagem associativa de Joyce.

(JJ: 89) ...raising his palm to his brow in salute. [...] There he is airing his quiff.

(AM: 87) ... qui esquissait un salut militaire. [...] Il est là qui donne de l'air à ses accroche-cœurs.

(JSS: 122) ... saludando con una venia. [...] Allí está dando aire a su rasgacorazon.

(AH: 72) ... levantando a palma ao cenho em saudação. [...] Lá está ele arejando a pastinha.

(JP-F: 123-124) ... levando a palma da mão à testa, em saudação. [...]– Lá vai ele a arejar a guedelha.

(BSP: 107-108) ... erguendo a palma da mão até a testa em sinal de saudação. [...]– Lá está ele arejando seu topete.

A tradução de Houaiss aqui parece ter a mesma concisão da frase em inglês. No entanto, sua tentativa de amalgamar ‘pasta’ e ‘testinha’, enobreceu o discurso, além de apagar o “his”, indispensável na tradução para manter a referência insistente a Boylan. Melhor escolhe BSP neste aspecto, pois “topete” é mais coloquial e apresenta mais semelhança sonora com “ele”. Remete, além disso, à forma pouco usual da palavra em português com o “e” fechado.

Finalmente, as contas mentais de Bloom explicam a referência que faz a Plasto, uma loja de chapéus na então rua Great Brunswick (hoje Pearse Street), onde Bloom comprara o seu chapéu. E a economia joyciana - de mostrar com significantes o movimento da câmera - é espantosa nesta frase, pois da loja “Plasto” vai para onde o “eu” de Bloom pensava e

²⁴⁹ BLAMIREs, o.p. cit., p. 35.

depois para a realidade concreta e observável fora da mente de Bloom, o chapéu de Boylan. Este vai materializar o que Jung chamaria em psicanálise de “sincronicidade”: no momento em que se pensa, acontece o fato.

(JJ: 89) Mr Dedalus **bent across** to salute. From the door of the **Red Bank** the white disc of a straw hat **flashed reply: passed**.

(AM: 87) M. Dedalus **avançait lê buste** pour saluer. De la porte des **Cotes Rouges**, le disque blanc d'un chapeau de paille **lança la réponse : disparu**.

(JSS: 122) El señor Dedalus **se estiró** para saludar. Desde la puerta del **Red Bank** el disco blanco de un sombrero de paja **relampagueó en respuesta: pasó**.

(AH: 72) O senhor Dedalus **se inclinou de través** para saudar. **Pela porta** do **Red Bank** o disco branco de um chapéu de palha **luziu a resposta: passou**.

(JP-F: 123-124) O senhor Dedalus **inclinou-se** para **cumprimentar**. Da porta do **Red Bank**, o disco branco de um chapéu de palha **brilhou em resposta: figura elegante: passou**.

(BSP: 107-108) O Sr. Dedalus **se inclinou para o lado oposto** para saudar. **Da porta** do **Red Bank** o disco branco de um chapéu de palha **lançou uma resposta: figura elegante: passou**.

Neste trecho, na medida em que se percebem variações apenas semanticamente discordantes, o que se destaca nas traduções analisadas é uma gama de leituras e interpretações possíveis para o texto-fonte. A que mantém melhor o estranhamento de “flashed reply: passed”, porém, parece ser a de AH com “luziu a resposta: passou”

A tendência de racionalização que afeta a concretude da linguagem do texto-fonte pode ser percebida nas traduções deste outro trecho com diálogos do capítulo anterior no *Ulysses*, “Lotus Eaters”, quando, na narrativa da trajetória de Bloom, o personagem sai de casa de manhã para acompanhar o enterro. Como ainda é cedo, Bloom perambula pela cidade a partir das 10 horas, num estado de espírito que lembra a mesma atmosfera de lascívia e preguiça que envolveu os companheiros do Odisseu homérico ao desembarcarem na terra dos “Comedores de Lótus”, a ilha em que se comiam essas flores.

A caminhada de Bloom se interrompe com uma parada numa agência do correio, onde há uma carta de Martha Clifford endereçada a “Henry Flower”, o nome com que Bloom se apresenta à agente do correio por meio de um cartão. Martha é uma desconhecida

com quem Bloom mantém uma prosaica correspondência amorosa. Segundo o esquema de Gilbert²⁵⁰, a botânica e a química são as artes do capítulo.

Feita a primeira parte da análise, destacaram-se as diferenças nas traduções. Estas serão agora comentadas tendo em vistas as deformações etnocêntricas. Observe-se que neste trecho, a voz de um outro narrador (a câmera de Joyce, talvez?) se intercala com a dos pensamentos de Bloom; portanto, “he” aqui se refere ao personagem Bloom, uma vez que já se sabe, no outro trecho analisado, havia o ponto de vista de Bloom como voz narradora, tanto do que se passa à sua volta quanto em seus pensamentos.

(JJ: 70) He strolled out of the postoffice and turned to the right. **Talk:** as if that would mend matters. **His** hand went into **his** pocket and a forefinger felt its way under the flap of the envelope, **ripping it open in jerks. Women will pay a lot of heed, I don't think.** His fingers drew forth the letter and crumpled the envelope in this pocket. **Something pinned on: photo perhaps.** Hair? No.

(AM: 68) Il sortit nonchalamment du bureau de poste et tourna à droite. Des paroles; comme si cela pouvait empêcher ça. Mettant sa main dans sa poche, il introduisit l'index sous le rabat de l'enveloppe, **la déchirant par saccades. Les femmes s'en fichent pas mal je pense.** Sés doigts avaient extrait la lettre et froissé l'enveloppe dans sa poche. **Quelque chose d'épinglé dessus :** une photo peut-être. Cheveux? Non.

(JSS: 103) Salió despreocupadamente de la oficina de correos y dobló hacia la derecha. **Charla:** como si eso arreglara las cosas. Metió la mano en el bolsillo y el dedo índice se abrió camino bajo el ala del sobre **rasgándolo a tirones. Las mujeres le prestarán mucha atención, no lo creo.** Sus dedos sacaron y arrugaron el sobre en el bolsillo. **Algo prendido:** fotografía tal vez. ¿Cabello? No.

(AH: 58) Perandou da agência do correio para fora e tomou a direita. Falar: como se isso endireitasse as coisas. Sua mão penetrou o bolso e o indicador fez caminho por sob a dobra do envelope **estraçalhando-a em pedaços. As mulheres estão prestando toda a atenção, não o creio.** Seus dedos retiraram a carta e esmagaram o envelope dentro do bolso. **Algo alfinetado:** uma foto talvez. Cabelo? Não.

(JP-F: 102-103) Saiu indolentemente da estação de correio e voltou para a direita. Falar: como se isso resolvesse as coisas. A sua mão meteu-se pelo bolso e o indicador abriu caminho pela dobra do sobrescrito, **abrindo-o com rasgões, às sacudidelas. As mulheres fazem muito reparo, não me parece.** Os dedos arrebataram a carta e amarrotaram o sobrescrito dentro do bolso. **Uma coisa pregada com um alfinete: talvez uma fotografia.** Cabelo? Não.

²⁵⁰ GILBERT, S. *James Joyce's Ulysses: a study by Stuart Gilbert*. London: Penguin Books, 1969, p. 135. Depois do correio, Bloom vai à farmácia para encomendar uma loção para Molly e compra um sabonete (um “lemon soap”) para si. Esse sabonete mudará de bolso várias vezes durante o dia e conhecerá uma odisséia toda sua, parecendo constituir uma paródia da paródia da odisséia vivida por Bloom. A seguir, tendo entrado numa igreja para descansar, observa intrigado os comungantes e pensa no ritual da Eucaristia da missa católica (símbolo do capítulo) como uma espécie de ópio, uma inebriante “flor de lótus”. Finalmente, na casa de banho público (que constitui a cena do capítulo), deitado dentro da água contempla seus genitais (o órgão do capítulo) como uma “lânguida flor flutuante”.

(BSP: 84) Ele se retirou do prédio do correio e dobrou à direita. Falar: como se isso consertasse as coisas. Sua mão entrou no bolso e um dedo indicador apalpou por baixo da aba do envelope, rasgando aos trancos ao abri-lo. Às mulheres pouco se lhes dá, creio. Seus dedos arrancaram a carta e amassaram o envelope em seu bolso. **Alguma coisa presa com um alfinete:** uma foto talvez. Cabelo? Não.

Na tradução de Houaiss há a criação de um neologismo em português “perandou” talvez numa tentativa de compensar a falta de um equivalente para a palavra composta no original de Joyce, “postoffice“, mantendo-se o mesmo som “p”. No entanto, “estraçalhando-a em pedaços” confirma o exagero da sua linguagem, tendendo sempre a ir além, e constituindo a tendência deformadora de destruição das locuções e imagens do original. A alta ocorrência de aliterações na tradução de BSP (em “p” e “b”, mimetizando a de Joyce com “f”, também muda a imagem do rasgar da carta; porém é uma tentativa de ser fiel ao “som” do original. Como já se viu no exame de seu projeto tradutório do *Ulysses*, essa era a sua intenção e o que considera como “fidelidade absoluta”). Nessa mesma tendência destruidora das imagens, a tradução francesa atribui a Bloom um ar hamletiano ao traduzir “Talk:” como “Des paroles;”. O fato de haver uma deformação no ritmo da frase pela alteração da pontuação, também estabelece um sentido mais preciso de que Bloom está filosofando sobre a futilidade das palavras de Martha Clifford. Essa tendência de esclarecer e tornar menos ambíguo o texto joyciano certamente decorre do fato de a tradução francesa ter sido a primeira e, como advertem Lefevre²⁵¹ e Tymoczko, ter contribuído para que o público francês reconhecesse os valores culturais europeus da época.

Em BSP, há um empobrecimento qualitativo no emprego do verbo “retirou” sem a modificação adverbial evocada em “stroll out”, aspecto bastante marcado nas versões portuguesa, argentina e francesa pela escolha de advérbios extensos como “indolentemente”, “despreocupadamente” e “nonchalamment” para a tradução da forma verbal em inglês. Na tradução de Pereira e de Morel, ocorre uma modulação na variação do enfoque, pois se em Joyce a afirmação que Bloom faz sobre as mulheres na primeira oração é negada na segunda, na tradução francesa e brasileira a negação “I don’t think” do original vai aparecer na primeira oração do período. Esses processos de alteração sintática caracterizam o aspecto deformador da racionalização apontado por Berman, e têm conseqüências no processo de esclarecimento dos pensamentos divagantes do monólogo

²⁵¹ Ver nota 81.

interior de Bloom (“creio” e “je pense”). Além disso as transposições sintáticas, bem como a variação na pontuação, também denotam a racionalização acontecendo em todas as versões.

Com relação à incerteza de Bloom sobre o que haverá junto à carta que tem no bolso (em Joyce, “Something pinned on”), há uma tentativa de esclarecimento na tradução de Pereira, de Palma-Ferreira e de Morel, numa tendência de clarificação e expansão com o uso de mais palavras: “Alguma coisa presa com um alfinete”, “Uma coisa pregada com um alfinete” e “Quelque chose d’épinglé dessus”.

No episódio, antes que possa abrir a carta, Bloom encontra-se com um certo M’Coy, que já havia aparecido como personagem do conto “Grace”, em *Dubliners*. No conto, sabe-se que M’Coy havia sido um tenor e tido vários outros empregos antes de ser investigador de assassinatos em Dublin. Havia sido inclusive, assim como Bloom, corretor de anúncios para dois jornais. Sua esposa, cantora lírica como Molly, ainda ensinava piano às crianças a um preço baixo. M’Coy tinha o vício de emprestar valises e malas dos conhecidos com a desculpa de que a esposa tinha compromissos pelo interior do país. Bloom, sabendo desse seu hábito desagradável, percebe sua tática logo quando M’Coy menciona o contrato que a esposa supostamente está para aceitar. Ele também se aborrece com a interferência de M’Coy na contemplação que fazia de uma senhora elegante ao subir num bonde do outro lado da rua. Bloom, então, não consegue ver as promissoras meias de seda da mulher.

O trecho escolhido para a análise remete exatamente ao momento do encontro e da conversa de Bloom com M’Coy, e de como o herói joyciano escapa desse caçador de valises. Nesse capítulo, e em muitos outros a seguir, Bloom também faz o possível para se esquecer do encontro que sua esposa terá com seu agente e amante Blazes Boylan em sua própria casa às quatro horas da tarde. Mas é precisamente de sua mulher o que Bloom mais vai ter que falar em suas andanças durante o dia. Segundo Gilbert, a técnica do episódio é a do *narcisismo*, e tem afinidades óbvias com o tema do lótus. A maior parte do texto está escrita na forma do monólogo interior. Se comparado ao fluxo de consciência de outros episódios, o senhor Bloom está ainda mais introspectivo que o normal, observando suas próprias reflexões o tempo todo com um terno interesse. Tais reflexões ocorrem no mesmo momento em que ele dialoga com M’Coy, numa polifonia de vozes e de significados, quase

sem nexos para o leitor desavisado. Após a análise das deformações, tem-se o seguinte no que respeita à coloquialidade desse prosaico encontro:

(AH: 58) M'Coy. **Livra-te** dele logo. **Tira-me** do meu caminho. **Odeia-se companhia quando se.**

- **Alô**, Bloom. **Para onde** está indo?
- **Alô**, M'Coy. Sem rumo certo.
- **Como vai essa saúde?**
- Bem. E você?
- Vai-se vivendo – **disse** M'Coy.

Os seus olhos na gravata e roupa pretas, ele perguntou baixo com deferência:

- Alguma... nenhuma notícia má, espero. **Eu o vejo...**
- Oh, não! – **disse** o senhor Bloom. – Pobre Dignam, lembre-se. O enterro é hoje.
- É verdade, pobre coitado. **É hoje**. A que horas?

Uma foto **não é**. Talvez uma **senha**.

- **On... onze** – respondeu o senhor Bloom.
- **Preciso ver se dou um pulo lá** – **disse** M'Coy. – Onze, não é? Só soube disso ontem à noite. Quem foi que me disse? Holohan. Conhece o Hoppy?
- Conheço.

(BSP: 85) M'Coy. **Ficar livre** dele rápido. **Tirar-me** do meu caminho. **Detesto companhia quando se.**

- **Alô**, Bloom. **Para onde você está indo?**
- **Alô**, M'Coy. Nenhum lugar em particular.
- **Como vai essa força?**
- Ótimo. E você como vai?
- Só me mantendo vivo – **disse** M'Coy.

Com os olhos na gravata e na roupa preta ele perguntou em tom respeitoso:

- Há algum... nenhum problema espero? Vejo que você está...
- Ó, não – **disse** o Sr. Bloom. – Pobre Dignam, você sabe. O enterro é hoje.
- É isso aí, pobre homem. **É mesmo**. A que horas?

Uma foto **não é**. Um **emblema** talvez.

- **Oonze** – **respondeu** o Sr. Bloom.
- **Eu vou tentar ir lá** – **disse** M'Coy. – Onze, é isso não? Eu só soube ontem à noite. Quem foi mesmo que me disse? Holohan. Você conhece Hoppy?
- Conheço.

(JP-F: 103) M'Coy. **Livra-te** dele rapidamente. **Desvia-me** do meu caminho. **Odeio companhia quando tu.**

- **Olá**, Bloom. **Onde vais?**
- Olá, M'Coy. A nenhum **sítio** em particular.
- **E como vai esse físico?**
- **Ótimo. E tu, como estás?**
- **Cá vou vivendo**, - **disse** M'Coy.

Com os olhos na gravata preta e **no fato** perguntou com respeitosa voz baixa:

- O que é que se passa... não há problema, espero? **Vejo que vais...**
- Oh, não, - **disse** o senhor Bloom. – O pobre Dignam, **não sei se sabes**. O funeral é hoje.
- É verdade, pobre rapaz. Então **é isso**. A que horas **é**?

Fotografia **não é**. Talvez um **emblema**.

(JSS:103) M'Coy. **Desembarázate** de él en seguida. **Me saca** de mi camino. **Detesto la compañía** cuando yo.

—**¡Hola, Bloom! ¿Adónde vas?**

—¡Hola, M'Coy! A ningún lado en particular.

—**¿Cómo va esa salud?**

—Bien. ¿Y la tuya?

—Tirando —**dijo** M'Coy.

Los ojos sobre la corbata y las ropas negras preguntó a media voz:

—¿Hay alguna... ninguna desgracia supongo? Veo que estás...

—¡Oh, no! —**dijo** el señor Bloom—. El pobre Dignam, sabes. El sepelio es hoy.

—**Es cierto**, pobre muchacho. ¿A qué hora?

Una fotografía **no es**. Tal vez una **insignia**.

—**A las o... once** —**contestó** el señor Bloom.

—**Tengo que tratar de ir** —**dijo** M'Coy—. ¿A las once, no? Me enteré recién anoche.

¿Quién me lo estaba diciendo? Holohan. ¿Lo conoces a Hoppy?

—Conozco.

AM: M'Coy. **M'em débarrasser** vite. **Me ferait** quitter ma route, **déteste les gens** quand je...

- **Tiens Bloom. Où filez-vous?**

- Tiens M'Coy. Ma foi je ne sais pas trop.

- Et la petite **santé?**

- Admirable. Et vous-même?

- On se defend, **dit** M'Coy.

Les yeux sur la cravate noire et les vêtements, il demanda à mi-voix, déferent :

- Il n'y a... rien de fâcheux, j'espère ? Je vois que vous...

- Oh ! non, **dit** M. Bloom. Ce pauvre Dignam, vous savez. On l'enterre aujourd'hui.

- Ah oui, pauvre garçon. **C'est vrai**. A quelle heure ?

Une photo, **sûrement, non**. Un **insigne** peut-être.

- **On... Onze heures, répondit** M. Bloom.

- Il faut que j'essaie d'y aller, dit M'Coy. Onze heures n'est-ce pas ? Je ne l'ai appris qu'hier soir. Qui donc me l'a dit ? Holohan. Vous connaissez Clochipède ?

- Je connais.

(JJ: 70) M'Coy. **Get rid of** him quickly. Take me out of my way. **Hate company** when you.

- **Hello, Bloom. Where are you off to?**

- Hello, M'Coy. Nowhere in particular.

- **How's the body?**

- Fine. How are you?

- Just keeping alive, M'Coy **said**.

His eyes on the black tie and clothes he asked with low respect:

- Is there any... no trouble I hope? I see you're...

- O no, Mr Bloom **said**. Poor Dignam, you know. The funeral is today.

- To be sure, poor fellow. **So it is**. What time?

A photo **it isn't**. A **badge** maybe.

- **E...eleven, Mr Bloom answered**.

- **I must try to get out there, M'Coy said**. Eleven, is it? I only heard it last night. Who was telling me? Holohan. You know Hoppy?

- I know.

Em JJ, as falas de Bloom são exemplos da coloquialidade do inglês vernacular irlandês, uma característica da prosa joyciana que procura recapturar em seu realismo a oralidade dos dublinenses.

Nas traduções, os diálogos se dão ou numa língua mais “cultivada”, improvável e bastante artificial (AH, pois como já se observou, sua tendência deformadora é o enobrecimento e exotização), ou ocorre uma domesticação em que se nota o esforço por verter o idioma estrangeiro em um de expressão local (em “língua verdadeiramente portuguesa”, por exemplo). Corresponde ao que Berman caracteriza como tendência à destruição das redes vernaculares ou à sua exotização, sem nenhuma tentativa de recriar na língua-alvo as características do idioma inglês na Irlanda. Como no caso da tradução de provérbios, talvez seria o caso de o tradutor tentar traduzir literalmente, mas manter uma coloquialidade reconhecível. O “sub-texto”, portanto, fica apagado nas traduções.

‘E aí, como vai o corpo?’, certamente soaria estranho ao público de língua portuguesa. Porém, a palavra “body”, em *Ulysses*, usada neste trecho na saudação de M’Coy a Bloom tem uma conotação toda especial, pois concorre para acrescentar ainda mais ambigüidade em toda a passagem. Além disso, como já se referiu neste trabalho, concorre para criar uma rede de significados iniciada em “Telemachus” pelo personagem Stephen, e que vai se transformando durante todo o romance, mas que o leitor consegue identificar, mesmo quando aparece em outro contexto. Como já se explicou anteriormente, esse também é um aspecto marcante do estilo de Joyce.

No trecho analisado, há a perda dessa rede subjacente de significantes em todas as traduções, pois não conseguem representar os pensamentos insistentes de Bloom na infidelidade de sua mulher em todos os acontecimentos da sua realidade exterior, mesmo nas conversas que mantém com os diferentes personagens e nas situações vivenciadas durante aquele dia. Palavras como “saúde”, “força”, “salud” e “santé”, além de destruírem o duplo sentido de “body” na rede de significantes do romance, são soluções abstratas para a tradução de um substantivo concreto, o que Berman caracterizaria como uma racionalização e um empobrecimento qualitativo da iconicidade de “body”. Quanto à palavra “badge” que, segundo Gifford²⁵², refere-se a uma medalhinha usada pelas “Filhas

²⁵² GIFFORD, Don. *Ulysses Annotated*. Revised ed. of: Notes for Joyce, 1974. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1989, p. 86.

de Maria”, uma organização da Igreja Católica, e que supersticiosamente acreditava-se ser uma espécie de objeto de sorte e proteção, elemento, portanto, bem concreto, vai ser traduzido por “senha”, “emblema”, “insígnia” e “insigne”, palavras bastante abstratas e que corroboram o aspecto racionalizante das traduções.

No original, Joyce utiliza os verbos *dicendi* “say” e “answer” depois do sujeito como forma de mostrar o discurso relatado por uma voz que não é a de Bloom, como já se enfatizou. Nas traduções há uma alteração na ordem em que aparecem esses verbos, o que corresponderia a uma certa maneira tradicional de traduzir tais verbos, sempre com prioridade antes do sujeito. Tal prioridade não é dada no original, e num autor como Joyce, talvez essa seria uma oportunidade de o tradutor fugir das “normas” tradicionais para verter o discurso relatado.

Nesse diálogo, é interessante observar como Joyce muda, através da linguagem, o discurso entre interlocutores para o monólogo interior de Bloom. Algo proferido na interlocução entre os dois personagens serve de apoio para Joyce dar continuidade ao discurso interior: é o caso da afirmação “So it is”, que vai ser negada em outro contexto significativo do discurso indireto no pensamento de Bloom (“A photo it isn’t”).

A versão portuguesa de Palma-Ferreira é a que melhor dá conta desse procedimento, embora signifique uma alteração da sintaxe e, portanto, um procedimento deformador. Porém, segundo Berman, não se está enfatizando a literalidade ao sentido, mas ao jogo de sentidos propiciado pela organização sintática. Assim, terminar o diálogo com “é?”, para logo em seguida fazer a negação com “Fotografia não é”, causa um estranhamento ao leitor, que logo percebe o deslocamento da fala do interlocutor para os pensamentos de Bloom. Uma solução bastante eficaz e estrangeirizante para traduzir o artifício joyciano, o qual nas outras versões fica um pouco enfraquecido.

Em “Telemachus” há muitos exemplos do apagamento da sobreposição de línguas nas traduções, isto é, o desaparecimento do dialeto Hiberno-English, característica presente nas falas de Buck Mulligan e na da velha senhora que vai vender o leite aos estudantes que habitam a Torre Martello. O capítulo inicial do *Ulysses* inspira-se nas humilhações por que passou o filho de Odisseu em Ítaca, vítima dos usurpadores de sua casa, e que aspiravam à mão de Penélope. São 8 horas da manhã, e a cena é a Torre Martello à beira-mar, ao sul de Dublin, onde Stephen Dedalus e dois colegas, Buck Mulligan e o inglês Haines – os

“usurpadores”-, encontram-se albergados. Disputam entre si sobre temas essencialmente teológicos e teleológicos – os fins para o querer de cada um. A arte do capítulo é a Teologia; as cores são o branco e o ouro, as cores da Igreja. O símbolo é o Herdeiro, a indicar a condição de Telêmaco.

A técnica escolhida para o capítulo é a da narrativa juvenil, que não difere muito do estilo naturalista de *A Portrait*. O foco narrativo é sempre o do protagonista Stephen Dedalus, mesmo quando a voz narrativa parece se confundir com a de um narrador que observa a cena.

Nesse episódio, o que parece oferecer maiores dificuldades para o tradutor é a utilização do dialeto Hiberno-English para as falas de Buck Mulligan contrastando perceptivelmente com as falas de Stephen e Haines. Enquanto a fala de Buck Mulligan está repleta dos usos do Hiberno-English, os monólogos interiores de Stephen são expressos no registro culto do inglês padrão, da mesma forma que o de Haines é marcadamente britânico, como se pode perceber neste trecho da página 14, quando Haines não consegue se fazer entender, tentando falar em gaélico com a velha senhora irlandesa que vai levar o leite para os rapazes na torre:

(JJ: 14-15) -Do you understand what he says? Stephen asked her.

- Is it French you are talking, sir? the old woman said to Haines.

Haines spoke to her again a longer speech, confidently.

- Irish, Buck Mulligan said. **Is there Gaelic on you?**

- **I thought it was Irish**, she said, by the sound of it. Are you from west, sir?

- I am an Englisman, Haines answered.

- He's English, Buck Mulligan said, and he thinks we ought to speak Irish in Ireland.

- **Sure** we ought to, the old woman said, and I'm ashamed I don't speak the language **myself**. I'm told it's a **grand** language by **them** that **knows**.

- **Grand** is no name for it, said Buck Mulligan. Wonderful entirely. **Fill us** out some more tea, Kinch. Would you like a cup, ma'am?

- No, thank you, sir, the old woman said, slipping the ring of the milkcan on her forearm and about to go.

Haines said to her:

- **Have you your bill? We had better pay her, Mulligan, hadn't we?**

Stephen filled again the three cups.

- Bill, sir? she said, halting. **Well, it's seven mornings a pint at two pence is seven twos is a shilling and twopence over and these three mornings a quart at fourpence is three quarts is a shilling and one and two is two and two, sir.**

Segundo Terence Patrick Dolan²⁵³, o Hiberno-English tem uma gramática tão própria e tão diferente do inglês padrão que pode parecer como uma “gramática errada”, um solecismo em inglês; é, no entanto, uma “boa” gramática em irlandês traduzida para o inglês. Muitos dos desvios do Hiberno-English em relação à sintaxe do inglês padrão se devem à ausência do verbo ‘have’ em irlandês, havendo diferentes maneiras de se indicar a posse – o exemplo mais notável é a construção com “after” substituindo as expressões inglesas com “have”: ‘I’m just after eating my dinner’ (em irlandês: ‘Tá me tar eis mo dhinnéar a ithe’, que corresponde à forma padrão: ‘I’ve just eaten my dinner’), na qual “after” representa a conjunção em irlandês ‘tar éis’. A posse também pode ser expressa em irlandês com o verbo “be” (tá) e a preposição “at” (ag). Por exemplo: ‘Tá an leabhar agam’, literalmente ‘Is the book at-me’, significando ‘I have the book’. Com a preposição “on” (agat), o verbo “be” (‘an bhfuil’ na forma interrogativa) indica habilidade ou condição. Daí, a maneira peculiar de Buck Mulligan se expressar, usando uma construção com preposição e pronome juntos: “Is there Gaelic on you?”, tradução literal de ‘An bhfuil Gaeilge agat?’ em irlandês, significando ‘Can you speak Gaelic?’ ou ‘Do you speak Gaelic?’; ou como no exemplo: “Wait till I have a few pints in me first” (JJ : 17). Como não há palavras em irlandês correspondentes a *yes/no*, muitos irlandeses tendem a responder com “short answers” diretamente, como por exemplo: *Will you go? I will; Is it yours? It is not.*

Os tempos perfeito e mais-que-perfeito em inglês britânico são geralmente substituídos pelo passado simples em Hiberno-English, como se observa nas falas de Buck

²⁵³ DOLAN, Terence Patrick (Compiler and Editor). *A Dictionary of Hiberno-English*. Dublin: Gill & Macmillan, 1999, p. xix-xxix. O povo irlandês usa e fala o inglês de uma maneira diferente. Seja no vocabulário, na construção, na expressão idiomática e na pronúncia, sua fala é identificável e marcada. Suas características refletem a história política, cultural e lingüística de duas nações, a Irlanda e a Inglaterra. O nome latino para Irlanda era Hibérnia, e dessa palavra derivou-se o prefixo “hiberno-” para descrever as características concernentes à Irlanda. “Hiberno-English” é, pois, o nome dado para a língua em uso no dia-a-dia na Irlanda, uma mistura de irlandês (que está sacramentado na Constituição como sendo a primeira língua oficial) e inglês (uma segunda língua oficial). É um dialeto macarrônico, uma mistura de irlandês e inglês. O vocabulário do Hiberno-English inclui muitas palavras que foram de uso geral no inglês britânico séculos atrás e se encontram em desuso no inglês padrão de hoje, mas continuam a ser utilizadas na Irlanda. Nele há palavras híbridas derivadas tanto de fontes irlandesas como inglesas, mais notadamente de palavras inglesas ligadas ao sufixo diminutivo *-een* (do irlandês *-ín*), como em ‘girleen’, ‘priesteen’ e ‘maneen’; palavras inglesas refletindo o campo semântico da equivalente em irlandês; o uso de expressões proverbiais e empréstimos do irlandês, muitas vezes sendo as palavras reescritas com nova ortografia em inglês; palavras locais (por exemplo, ‘glimmer-man’); no vocabulário coloquial há, por exemplo, na palavra ‘naavo’, o habitual sufixo *-o*, comum na fala de Dublin; palavras inglesas que empregam significados desenvolvidos a partir de um contexto irlandês e permanecem restritas a esse contexto (por exemplo, ‘hames’, na frase ‘to make a hames of’ e ‘yoke’, algo cujo nome não se pode lembrar).

Mulligan: “You put your hoof in it now. What did you say that for?” (JJ : 16) – em vez de ‘You have put your hoof in it now’ – e “Did you bring the key?”, ao que Stephen responde: “I have it”(JJ :17).

Na fala de Dublin, constantemente usa-se o artigo “the” em substituição ao pronome possessivo. Tal uso é recorrente na fala de Mulligan: “The aunt thinks ...” (JJ : 5), em vez de ‘My aunt thinks’; também em “The aunt always keeps... (JJ :.6) e em “The school kip?” (JJ :11), referindo-se à escola onde Stephen trabalha, e “The unclean bard...” (JJ : 15) em vez de ‘Our unclean bard’. Um amigo na praia pergunta a Mulligan: “Is the brother with you, Malachi?” (JJ:21). Como não há artigo indefinido em irlandês, o artigo “the” inglês é empregado de maneiras diferentes em Hiberno-English.

O pronome reflexivo é comumente usado como uma forma enfática do nominativo: “... I don’t speak the language myself” (JJ :14) significando ‘I don’t really speak the language’. O pronome “them” geralmente é usado no lugar de “those”: “I’m told it’s a grand language by them that knows” (JJ :14) em vez de ‘... by those who know’. O pronome demonstrativo “this” é quase sempre trocado por “that”: “What harm is that?” (JJ : 8); “Better ask Seymour that” e “Give us that key” (JJ : 22). O pronome relativo “that” é freqüentemente omitido: “Says he found a sweet young thing down there” (JJ : 21).

Outra marcante característica de Mulligan é que, apesar de ele ser um personagem blasfemo, sua fala está repleta de interjeições com “God” (“God, isn’t he dreadful?; God, these blood English!; God knows what poxy bowsy left them off; What happened in the name of God?; God, Kinch..., The blessings of God on you!; Ah, go to God!”) e de frases enfáticas com “sure” (“Ah, to be sure; I don’t know, I’m sure.”) do mesmo modo como essas frases são usadas em irlandês (‘Dia’ para ‘God’ e ‘tá cinnte’ para ‘sure, indeed’). Também é notável o uso de imperativos com “us”: “Lend us a loan...; ... Four quid? Lend us one.; ...The grub is ready. Bless us, O Lord,...; ...Fill us out some more tea, Kinch; ...bring us back some money; ...Let us get out of the kip; ...Give us that key, Kinch”. Embora esse uso do imperativo também possa ser comumente encontrado no inglês padrão britânico, no episódio “Telemachus” Joyce usa-o para marcar o modo autoritário e grosseiro de Buck Mulligan ao dirigir-se a Stephen, característica que não está presente nas falas dos outros personagens.

Segundo Berman, quando o original é heterogêneo, o que pode ocorrer na tradução é a homogeneização, isto é, o tradutor tende a unificar e homogeneizar o que é da ordem do diverso, sem reproduzir as variações dialetais. A tentativa pode ser até de “corrigir” o original, o que constitui uma tendência deformadora das traduções e que reagrupa várias outras, tais como os empobrecimentos qualitativo e quantitativo, a destruição de sistematismos textuais e a destruição ou exotização das redes lingüísticas vernaculares. Tais procedimentos, segundo Berman, constituem um grave atentado à textualidade das obras em prosa quando há a substituição de um vernáculo estrangeiro por um vernáculo local na tradução, mesmo quando há adaptação ou imitação do original. Substituir um idiomatismo por outro na língua de chegada constitui também um etnocentrismo, mesmo preservando-se o sentido com equivalências, já que pode ocorrer na tradução o apagamento das superposições de línguas, como é o caso do Hiberno-English. Para Berman, deve-se, portanto, traduzir literalmente sem procurar equivalências. Retomando a comparação com os textos traduzidos, observem-se as seguintes soluções para as diferenças dialetais das falas de Mulligan e da leiteira em contraste com o registro de Haines:

(JJ: 14-15) - Irish, Buck Mulligan said. **Is there** Gaelic **on you**?

- **I thought** it was Irish, she said, by the sound of it. Are you from west, sir?

(JJ: 14-15) - **Sure** we ought to, the old woman said, and I'm ashamed I don't speak the language **myself**. I'm told it's a **grand** language by **them** that **knows**.

- **Grand** is no name for it, said Buck Mulligan. Wonderful entirely. **Fill us** out some more tea, Kinch. Would you like a cup, ma'am?

(JJ: 14-15) - **Have you your bill? We had better pay her, Mulligan, hadn't we?**

Stephen filled again the three cups.

- Bill, sir? she said, halting. **Well, it's seven mornings a pint at two pence is seven twos is a shilling and twopence over and these three mornings a quart at fourpence is three quarts is a shilling and one and two is two and two, sir.**

(AH:15-16) - Entende o que ele **lhe** diz? Stephen perguntou-**lhe**.

- É francês que está falando, senhor? – perguntou a velha a Haines.

Haines falou-**lhe** de novo, com fala mais compassada, confiadamente.

- Irlandês – Buck Mulligan disse. – **Há alguma coisa de gaélico em você?**

- Pensei, **pela toada**, que era irlandês – disse ela. – O senhor é do oeste?

- Sou inglês – Haines respondeu.

- Ele é inglês – disse Buck Mulligan – e pensa que na Irlanda deveríamos falar irlandês.

- Devíamos de facto – disse a velha – e eu **mesma** tenho vergonha de não falar a língua. **Dizem-me** os que a falam que é uma língua e tanto.

- **Tanto** não é a palavra – disse Buck Mulligan. – Totalmente maravilhosa. **Encha-me mais uma xícara de chá, Kinch. Gostaria de tomar uma xícara, dona?**

- Não, muito obrigada, meu senhor – disse a velha, enfiando a argola da leiteira no antebraço e prestes a sair.

Haines disse-**lhe**:

- **Quanto é a conta? Não seria, Mulligan, melhor pagar-lhe agora, não?**

Stephen enchia as três xícaras.

- Conta, senhor? – disse ela, parando. – Bem, são sete **manhãs a quartilho de dois pences são duas vezes sete são um xelim** e dois pences antes e nestas **três manhãs uma quarta de quatro pences são três quartas** são um xelim e um e dois são dois e dois, senhor.

A deformação em AH equivaleria ao enobrecimento. A tradução de Houaiss, além de não apresentar a heterogeneidade dialetal do original, o que significa a destruição das redes do idioma vernacular, procede a uma elevação do registro que passa a ser o do nível culto pela forma como todos os personagens usam o pronome pessoal depois do verbo: “Dizem-me...Encha-me... ...pagar-lhe...” A elegância aqui substitui a aspereza da fala de Mulligan. A concordância verbal e nominal correta da fala da velha senhora (“são sete manhãs... são duas vezes.. nestas três manhãs...”) também destoa do original, quando Joyce representa a fala de uma irlandesa pobre, sem estudos, atrapalhada com as contas.

(JJ: 14-15) - Irish, Buck Mulligan said. **Is there Gaelic on you?**

- **I thought** it was Irish, she said, by the sound of it. Are you from west, sir?

(JJ: 14-15) - **Sure** we ought to, the old woman said, and I’m ashamed I don’t speak the language **myself**. I’m told it’s a **grand** language by **them** that **knows**.

- **Grand** is no name for it, said Buck Mulligan. Wonderful entirely. **Fill us** out some more tea, Kinch. Would you like a cup, ma’am?

(JJ: 14-15) - **Have you your bill? We had better pay her, Mulligan, hadn’t we?**

Stephen filled again the three cups.

- Bill, sir? she said, halting. **Well, it’s seven mornings a pint at two pence is seven twos is a shilling and twopence over and these three mornings a quart at fourpence is three quarts is a shilling and one and two is two and two, sir.**

(BSP: 16-17)

- Você está entendendo o que ele diz? – perguntou Stephen a ela.
 - É francês que o senhor está falando? – disse a velha a Haines.
- Haines falou com ela novamente, confiantemente numa fala mais longa.
- **É irlandês** – disse Buck Mulligan. – **Você pode falar gaélico?**
 - **Eu** achei que era irlandês – disse ela – **pelo som**. O senhor é do oeste, senhor?
 - **Eu** sou um inglês – respondeu Haines.
 - Ele é inglês – disse Buck Mulligan – e ele acha que nós devíamos falar irlandês na Irlanda.
 - **E nós devíamos mesmo** – disse a velha -, e eu estou envergonhada **porque eu mesma** não falo a língua. **Eu ouvi dizer que é uma grande língua por aqueles que a conhecem**.
 - **Grande** não é bem a palavra para ela – disse Buck Mulligan. – Totalmente maravilhosa. **Encha nossa** xícara de mais chá, Kinch. A senhora quer uma xícara, **dona?**
 - **Não, obrigada, senhor** – disse a velha, deixando deslizar até seu antebraço a asa do latão de leite e prestes a partir.

Haines disse a ela:

- **A senhora tem aí a sua conta? Seria melhor que nós a pagássemos, você não acha Mulligan?**

Stephen encheu novamente as três xícaras.

- Conta, senhor? – disse ela, parando. – **Bem, são sete manhãs um quartilho por dois pence é sete vezes dois é um shilling e dois pence passados e estas três manhãs um quarto por quatro pence é três quartos é um shilling. Isto é um shilling e um e dois é dois e dois, senhor.**

A tradução de BSP atenua a formalidade do registro nos diálogos, mas ainda soa bastante artificial e sem marcas dialetais que diferenciem os personagens. O aspecto deformativo que mais se destaca neste trecho é, portanto, o da homogeneização. Ao deixar de traduzir a moeda estrangeira e ainda deixá-la em itálico (*shilling, pence*), configura o que Berman chama de exotização, visto não ocorrer no original. Dessa forma, preserva-se a língua vernácula. A tradução de BSP ainda não reproduz a imagem da velha atrapalhada com as contas, visto que há a tentativa de arrumar o discurso com a explicação das frases. Além da clarificação, isso constitui a tendência de racionalização.

(JP-F: 41) – Compreende o que ele diz? – perguntou-lhe Stephen.

- É francês o que o senhor fala? – disse a velha a Haines.

Haines voltou a falar-lhe, um discurso ainda mais longo, confiantemente.

- Irlandês, - disse Buck Mulligan. – **E a senhora, sabe alguma coisa de gaélico?**

- **Pareceu-me que** era irlandês – disse ela – por causa do sotaque. O senhor é do oeste?

- Sou inglês – respondeu Haines.

- Ele é inglês – disse Buck Mulligan – e acha que nós, na Irlanda, devíamos falar irlandês.

- **Claro que devíamos** – disse a velha – e bem me envergonho de não falar a língua. Já me disseram, **os que a conhecem**, que é uma grande língua.

- **Grande não é nome que se lhe aplique**, - disse Buck Mulligan. – Inteiramente maravilhosa. **Deite-nos** mais um pouco de chá, Kinch. Quer uma chávena, senhora?

- Não, obrigado, senhor – disse a velha, metendo a asa da leiteira pelo antebraço e preparando-se para partir.

Haines disse-lhe:

- **Tem aí a conta? É melhor pagar-lhe, não acha Mulligan?**

Stephen voltou a encher as três chávenas.

- **A conta, senhor? – disse ela, detendo-se. – Ora bem, são sete manhãs a um pinto de dois dinheiros, o que é duas vezes sete e é um xelim e dois dinheiros e estas três manhãs um quarto a quatro dinheiros são três quartos que é um xelim e um e dois, senhor.**

A representação de JP-F da fala final também destoa da usada pela personagem, destruindo, pois, o padrão lingüístico diferenciado para cada personagem no original. No entanto, há uma tentativa de mimetizar a simplicidade da mulher, na medida em que a organização sintática não é tão arrumada como a de AH. O uso de “xelim” por JP-F, porém, configura-se muito mais adequado do que em AH, pois há, na tradução de “pence”, o uso de “dinheiros”, o que causa estranhamento e interfere no padrão lingüístico português com o estrangeirismo de xelim. Este poderia ainda ficar mais realçado, caso o tradutor arriscasse um neologismo como ‘chilim’, por exemplo, forma diferente da dicionarizada em português.

(JSS: 46)

- ¿Entiende lo que dice él? –le preguntó Esteban.

- ¿Es francés lo que usted habla, señor? –dijo **la vieja** a Haines.

Haines le habló de nuevo, extensa y confidencialmente.

- Irlandés –dijo Buck Mulligan-. **¿Tiene usted algo de gaélico?**

- **Me pareció irlandés por su pronunciación** –contestó ella-. ¿Es usted del oeste, señor?

- **Soy inglés** –declaró Haines.

- Él es inglés –dijo Buck Mulligan- y piensa que en Irlanda deberíamos hablar irlandés.

- Seguro que sí –dijo la vieja- y me avergüenzo de no hablarlo. **Los que saben me han dicho que es un gran language.**

- **Grande** no es el nombre que hay que darle –dijo Buck Mulligan-. Es decididamente maravilloso. Sírvenos un poco más de té, Kinch. ¿Gustaría tomar una taza, señora?

- **No, gracias, señor** –respondió la vieja pasando **el asa del tarro de la leche** sobre su antebrazo y disponiéndose a retirarse.

Haines le dijo:

- ¿Tiene usted la cuenta? Sería mejor que le pagáramos, Mulligan, ¿no es cierto?

Esteban llenó de nuevo las tres tazas.

- ¿La cuenta, señor? –dijo ella, deteniéndose-. **Bueno, son siete mañanas de medio litro a dos peniques, siete veces dos son un chelín y dos peniques más y estas tres semanas un litro a cuatro peniques son tres litros por un chelín más un chelín y dos son dos y dos, señor.**

(AM: 46) - Comprenez-vous ? demanda Stephen.

- Est-ce français que vous parlez, monsieur ? dit la vieille à Haines.

Haines lui refit de confiance un plus long discours.

- **C'est de l'irlandais**, intervint Buck Mulligan. **Connaissez-vous le gaélique ?**

- Je me disais bien, au son, que ça devait être de l'irlandais. Vous êtes de l'Ouest, monsieur ?

- Je sui Anglais, déclara Haines.

- Il est Anglais, dit Buck Mulligan, et il est d'avis que nous devrions parler l'irlandais en Irlande.

- **Bien sûr qu'il faudrait**, répliqua la vieille, et j'ai grand'honte de ne pas le causer. **Les gens qui savent disent que c'est une fameuse langue.**

- **Fameuse** n'est pas le mot, dit Buck Mulligan. Une pure merveille. Donnez-nous encore du thé, Kinch. En voulez-vous une tasse, m'ame ?

- Non merci, monsieur, répondit la vieille, faisant glisser l'anse de sa canne sur son avant-bras, et prête à partir.

Alors Haines :

- **Avez-vous la note ? Ne vaut-il pas mieux la payer, Mulligan ?**

Stephen remplissait les trois tasses.

- La note, monsieur ? fit-elle s'immobilisant. **Ben ça fait sept matins un demi-litre à deux pence sept fois deux un shilling deux pence et ces trois matins un litre a quatre pence c'est trois litres pour un shilling plus un shilling et deux pence ça fait deux et deux, monsieur.**

Os diálogos traduzidos por JSS sugerem um procedimento domesticador como o detectado em BSP, sem marcas que diferenciem os personagens, com o conseqüente apagamento das diferenças interlingüísticas e culturais numa mesma língua. A solução da tradução francesa, porém, ao introduzir as palavras inglesas (“shilling” e “pence”) concorre para introduzir o elemento estrangeirizador no discurso em francês.

Outros exemplos de domesticação de padrões lingüísticos aparecem na tradução adaptativa que fazem os tradutores para os versos presentes na narrativa desse mesmo

episódio. Buck Mulligan parodia a canção “The Golden Wedding”, escrita em 1880 pelo compositor afro-americano James A. Bland (1854-1911). Note-se que no trecho há três tipos de discurso: o do narrador, o da canção de Buck Mulligan e o de Stephen, diferenciados em JJ por seus estilos que permitem ao leitor reconhecer e identificar a ação do romance espelhada nesse discurso heterogêneo. Segundo Tymoczko²⁵⁴, esta é uma das inovações formais em *Ulysses* que recapitulam muitos aspectos da tradição irlandesa, cujo efeito não é apenas descritivo, mas também performativo, isto é, a linguagem não envolve apenas representação, mas também atuação em diferentes perspectivas.

(JJ: 11) He flung up his hands and **tramped down** the stone stairs, **singing out of tune** with a Cockney accent:

*O, won't we have a merry time,
Drinking whisky, beer and wine,
On coronation
Coronation day?
O, won't we have a merry time
On coronation day?*

Warm sunshine **merrying** over the sea. The nickel shavingbowl shone, forgotten, on the parapet. Why should I bring it down? Or leave it there all day, forgotten friendship?

Neste trecho, o sotaque *cockney* de Mulligan até recebe marcas dialetais na tradução de AH. No entanto, o encadeamento que alterna o foco narrativo de Mulligan para Stephen realizado pela repetição da palavra “merry” em “merrying” não é retomado, acarretando a destruição dessa rede significante. A não ser pela tradução francesa, que repete “*s'rons gais*” na forma “*s'égayait*”:

(AH: 13) Ergueu os braços e **pataleou** pelos degraus de pedra abaixo, cantando desentoado com sotaque *cockney*:

*É gente, vamos folgar
Com uísque, vinho e cerveja
Na coroação,
No dia da coroação?
É gente, vamos folgar
No dia da coroação?*

Sol quente **brincando** sobre o mar. O níquel do vaso de barbear brilhava esquecido, sobre o parapeito. **Porque deveria eu levá-lo para baixo?** Ou deixá-lo aí o dia inteiro, amizade esquecida?

(BSP: 13) Lançou as mãos para cima e desceu pesadamente a escada de pedra, cantando desafinado com um sotaque *cockney*:

*- Ó, vamos ter momentos divertidos
Com uísque, cerveja e vinho bebidos!*

²⁵⁴ TYMOCZKO, Maria. “Joyce’s Postpositivist Prose Cultural Translation and Transculturation”. In: MUTRAN, Munira H. & IZARRA, Laura P. Z. (edit.) *Irish Studies in Brazil*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas-USP, Dez. 2005, p. 261-294.

*Na coroação,
No dia da coroação!
Ó, vamos ter momentos divertidos
No dia da coroação!*

Luz solar quente **se alegrando** acima do mar. A tigela de barbear de níquel brilhava, esquecida, sobre o parapeito. **Por que eu a levaria para baixo?** Ou então a deixaria ali o dia todo, amizade esquecida?

(JP-F: 38) Levantou as mãos ao ar e **palmilhou** os degraus de pedra, cantando desafinadamente, em tom de Cockney:

*Oh, que vamos ter um dia alegre,
a beber uísque, cerveja e vinho,
por ocasião
da Coroação!
Oh, que **dia alegre** que vamos ter,
a beber uísque, cerveja e vinho!*

O brilho quente do sol **a brincar** sobre o mar. A tigela de barbear, de níquel, a brilhar, esquecida, no parapeito. E por que haveria de a levar para baixo? Porque não deixá-la ali o dia inteiro, **esquecida amiga?**

(JSS: 42-43) Levantó la mano y **descendió a saltos** por la escalera de piedra, cantando una tonada con acento cockney:

*¡Oh!, ¿no nos vamos a divertir
tomando whisky, cerveza y vino,
en la Coronación
en el día de la Coronación?
¡Oh, qué **buen rato** vamos a pasar
en el día de la Coronación!*

Los cálidos destellos del sol **jugueteaban** sobre el mar. La bahía brillaba, olvidada sobre el parapeito. **¿Por qué tengo que bajarla?** ¿O dejarla allí todo el día, como una amistad olvidada?

(AM: 13) Les mains en l'air, et **frappant du pied** chaque marche de pierre, il redescendit, chantant faux avec un accent cockney:

*Ah qu'nous s'rons gais et contents,
Buvant whisky, vin et bière,
Au Couronnement,
Le jour du Couronnement !
Ah qu'nous **s'rons gais** et contents
Le jour du Couronnement !*

Un soleil chaleureux **s'égayait** sur la mer. Le bol à barbe de nickel étincelait, oublié, sur le parapet. L'emporter. Pourquoi ? Ou le laisser là, tout le jour, amitié au rancart?

Quanto à deformação que altera a ordem das palavras, Senn oferece um exemplo no décimo terceiro episódio “Nausicaa”, em que a ordem dos adjetivos pode estabelecer diferentes correlações²⁵⁵, já que nesse episódio muitas das frases da personagem Gerty McDowell se enfileiram sem pausa ou pontuação e com a mesma falta de subordinação,

²⁵⁵Cf. SENN, op. cit., p. 35 e 178.

processo que será radicalizado no monólogo final de Molly em “Penelope”. Desse modo, Senn sugere que as línguas das traduções talvez permitissem uma enumeração mais nominal e ingênua, mais cinematográfica como faz Joyce para marcar as transformações visuais na mente do leitor. Esse afrouxamento sintático poderia ser considerado pelos tradutores como incompatível com o presumido procedimento narrativo que prevalece no episódio, evitando turbulências sintáticas ou que semelhem agramaticalidade na tradução. Porém, esse seria um procedimento mais adequado para suscitar mais associações.

(JJ: 350) ... and it gushed out of it **a stream of rain gold hair threads** and they **shed** and ah! they were all greeny dewy stars falling with golden, O so lovely! O so soft, sweet, soft!

Senn questiona a que se referem as palavras “stream of rain gold hair”. As três primeiras qualificariam “threads” ou seriam as ligações de “rain” com “gold”, ou de “hair” com “threads”? Se as traduções predeterminarem uma ordenação que associem “gold” a “hair”, a “threads” ou a “rain”, por exemplo, o fator impressionista das imagens no texto de Joyce pode ficar reduzido, pois quaisquer dos quatro substantivos poderiam estar ligados e promover estranhos relacionamentos com as palavras vizinhas, como acontece no texto joyciano. Mas não é o que se verifica nas traduções aqui analisadas:

(AH: 273) ... ele golfou de si **uma torrente em chuva de caracóis de cabelos dourados** e eram todos verdes estrelas rociadas caindo douradas, oh tão vívidas! oh tão boas, doces, boas!

(BSP: 402) ... e jorrou dela **uma chuva de fios de cabelo dourado** e eles se derramaram e ah! eles eram todos estrelas orvalhadas esverdeadas caindo com dourado, Ó tão lindas, Ó tão suaves, delicadas, suaves!

(JP-F: 402-403) ... e soltou-se **uma torrente de cabelos de ouro em cascata** e dispersaram-se e Ah, eram como estrelas de orvalho verde tombando douradas. Oh, que belo, Oh, suave, doce, suave.

(JSS: 388) ...y se derramó **un torrente de lluvia de hebras de cabelo de oro** y ellas vertían y ¡ah! eran todas gotas de rocío verde de estrellas cayendo con otras de oro. ¡Oh, tan hermoso! ¡Oh, tan suave, dulce, suave!

(AM: 354) ... et il s'en échappa **en torrent une pluie de cheveux d'or** qui filaient et ruisselaient et ah ! c'étaient toutes des gouttes d'étoiles vertes tombant avec des dorées, Oh ! que c'est joli ! Oh ! c'est si doux, si beau, si doux !

Todas as traduções estabelecem uma única leitura para a associação de impressões transformativas, enquanto que o ordenamento em inglês não estabelece quais das palavras modificam exatamente as outras. Além disso, Senn lembra que a frase evocaria uma outra semelhante do poema de Shakespeare “The Rape of Lucrece”. Joyce então estaria aludindo ao fato de Gerty possuir os atributos da virgem romana do verso poético de Shakespeare: “hair, like golden threads”. Assim, para manter o ritmo e deixar as relações menos

estabelecidas, Senn sugere uma aproximação como a realizada na tradução de Subirat, que, no entanto, omite “threads”. Nas línguas românicas, estabelecendo-se uma função genitiva dos substantivos com a preposição “de”, poderia ser mantida a mesma ordem proposta por Joyce. Algo como “uma torrente de chuva de ouro de cabelos de fios”, em favor de uma corrente de imagens metamórficas com o ritmo marcado na repetição das preposições.

Quanto à deformação que prejudica o ritmo na tradução do *Ulysses*, a versão portuguesa de Palma-Ferreira é a que mais se distancia nesse aspecto pela inclusão de muitas vírgulas. Isso pode ser percebido desde o primeiro parágrafo em “Telemachus”: onde o original incluía apenas quatro vírgulas, a tradução utiliza onze:

(JJ: 3) “Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bearing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed. A yellow dressinggown, ungirdled, was sustained gently behind him by the mild morning air.”

(JP-F: 29) “Pomposo, roliço, Buck Mulligan, veio do alto da escada, trazendo uma tigela com espuma de barbear, na qual se cruzavam, em cima, um espelho e uma navalha. O roupão amarelo, solto, sustinha-o por detrás, gentilmente, a brisa suave da manhã.”

A tradução portuguesa vai por todo o romance alterar de maneira sistemática as marcas de pontuação. Porém, as outras traduções analisadas tampouco mantêm a virgulação do original. Nesse mesmo parágrafo, a de Houaiss e a de Pinheiro apresentam seis vírgulas; a de Subirat, cinco, e a de Morel diminui o número para três, dando ênfase a aspectos diferentes dos marcados ritmicamente no original:

(AH: 7) “Sobranceiro, fornido, Buck Mulligan vinha do alto da escada, com um vaso de barbear, sobre o qual se cruzavam um espelho e uma navalha. Seu roupão amarelo, desatado, se enfunava por trás à doce brisa da manhã.”

(BSP: 4) “Majestoso, o gorducho Buck Mulligan apareceu no topo da escada, trazendo na mão uma tigela com espuma sobre a qual repousavam, cruzados, um espelho e uma navalha de barba. Um penhoar amarelo desamarrado, flutuando suavemente atrás dele no ar fresco da manhã.”

(JSS: 35) “Imponente, el rollizo Buck Mulligan apareció en lo alto de la escalera, con una bacía desbordante de espuma, sobre la cual traía, cruzados, un espejo y una navaja. La suave brisa de la mañana hacía flotar con gracia la bata amarilla desprendida.”

(AM: 5) “Majestueux et dodu, Buck Mulligan parut en haut des marches, porteur d’un bol mousseux sur lequel reposaient en croix rasoir et glace à main. L’air suave du matin gonflait doucement derrière lui sa robe de chambre jaune, sans ceinture.”

Segundo David Pierce²⁵⁶, tanto a classe gramatical e o ritmo da frase de abertura do *Ulysses* são significativos para a compreensão do tema da obra. Assim, em: *Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bearing a bowl of lather on which a mirror and razor lay crossed* há que se observar a luta lingüística assinalada logo na primeira palavra. *Stately* seria um adjetivo ou um advérbio? É um atributo para o personagem Mulligan ou para o seu caminhar? Isso faz diferença, pois ao se ler a frase em voz alta, há uma leve pausa marcada pela vírgula entre *Stately* e *plump*.

Para Senn²⁵⁷, esse parágrafo de abertura do *Ulysses* é um arranjo inusitado de qualidades e objetos, além do uso dos verbos. Senn analisa que o período se inicia com dois adjetivos reunidos de modo incomum em inglês para anunciar um nome, sugerindo uma massa corporal mais inerte para a figura do irlandês Buck Mulligan. Depois, um movimento de aproximação mostra bem de perto alguns itens nominais concretos para o ato de barbear do personagem. Já os verbos desse primeiro período não marcam nenhuma ação: “bearing”, subordinado ao principal “came”, depois da vírgula, singulariza estilisticamente um gesto solene; e o último, “lay crossed” parece expressar mais uma forma geométrica do que o ato de trazer o objeto cruzado. Senn argumenta que esse estranho uso das palavras por Joyce é uma característica do texto todo do *Ulysses*. A bacia de barbear vai instantaneamente ser usada como se fosse um cálice ritual para uma outra elevação que teria que ser celebrada em outro lugar. O espelho vai logo fazer o seu próprio dever como uma ferramenta ótica para reflexão e redirecionamento da nossa perspectiva, introduzindo a técnica do jogo com a polissemia das palavras. Portanto, além de alterar o ritmo, a introdução ou supressão das vírgulas pode comprometer de maneira radical os vários sentidos do original.

Senn também atenta para o fato de essas palavras estarem juntas logo no início, causando uma certa estranheza a combinação. Em termos de seu sentido, a palavra *stately* pode significar decidido, resoluto, mas como está empregada no início do romance, produz uma hesitação. Pode ser também um trocadilho com a palavra “state”, referindo-se ao “British State” ou ao Secretary of State for War, a quem pertencia a Torre Martello. Considerando-se o período todo como um verso, como sugere Hugh Kenner, o tradutor

²⁵⁶ PIERCE, David. *James Joyce's Ireland*. New Haven and London: Yale University Press, 1992, p. 132-134.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 200.

também teria que levar em conta o seu ritmo métrico, de sílabas fortes e fracas como no verso épico grego, que parecem sugerir o confronto entre dois sistemas lingüísticos, o inglês e o grego: “Státely, plúmp Búck Múlligán cáme fröm thë stáirhéad, béaring ä bówl of láthër ön whích ä mírrör änd ä rázör láy cróssed.”²⁵⁸

De acordo com Kenner, essa estrutura é gramaticalmente estranha em inglês em sua ordem de palavras. Além disso, Joyce faz realmente um “cruzamento”: coloca a prosódia da língua inglesa em verso, como se o inglês fosse uma língua silábica como o latim e o grego. Nesse aspecto, a tradução argentina é a que mais consegue imitar as assonâncias e aliterações do original, fazendo com que nesse período as palavras que se relacionam ao nome “Buck Mulligan” reverberem seus sons: “Imponente, el rollizo Buck Mulligan”. Além disso, faz a letra “i” inicial coincidir com o “si”, última palavra do episódio “Penélope”, imitando o processo do original que vai terminar o livro com a palavra “Yes”, tratando o período mais como poesia, e fazendo um processo mais coerente, ao que Haroldo de Campos chamaria de “transcrição”.

Em todas as traduções analisadas, a pontuação realiza uma racionalização na ordem discursiva do original. Em francês, a pausa da vírgula atribui dois adjetivos a Mulligan. Na tradução argentina e na de Bernardina Pinheiro, a virgulação acompanha o original no início, mas enfatiza a palavra “cruzados”, o que não ocorre no original. A tradução de Houaiss também deforma o ritmo, fazendo com que a frase em português adquira uma tonalidade mais racionalizante e destrutiva do ritmo, com quatro marcas de pausa no interior do período, quando há apenas duas no original. Se não há comprometimentos lingüísticos na língua da tradução que impeçam a mesma seqüência rítmica do original, configura-se um caso de deformação a opção dos tradutores de alterarem os padrões lingüísticos e rítmicos do original e a conseqüente valorização de seus estilos pessoais na tradução.

Conclusão

“É tarde, é tarde, com Joyce é sempre tarde, direi apenas duas palavras.

²⁵⁸ Ibidem, p. 134.

Não sei em que língua, não sei em quantas línguas.”
Jacques Derrida²⁵⁹

No último capítulo de *A prova do Estrangeiro*, Berman afirma que toda conclusão é uma releitura de um caminho inicialmente traçado, mas que no final se mostra um pouco diferente de sua previsão inicial. No caminho tortuoso de compreender o *Ulysses* via refrações e traduções, a pesquisa tentou opor teorias ligadas à traduzibilidade e às dos estudos descritivos de tradução.

Nessa encruzilhada, o estudo revelou que Berman é particularmente eficaz em mostrar como a análise textual de traduções pode ficar enriquecida por meio de uma abordagem lingüístico-psicanalítica. As tendências deformadoras, em ação nas traduções analisadas, são “abrangevolmente inconscientes”, e isto é verdadeiro mesmo na mais recente tradução do *Ulysses* para o português. Como Berman observa, é “a expressão internalizada de uma tradição de dois milênios”.

O impacto do pós-estruturalismo na psicanálise, no marxismo e no feminismo tem tornado os teóricos mais conscientes das hierarquias e exclusões no uso da língua e por isso aponta para os efeitos ideológicos da tradução, para os interesses econômicos e políticos a que servem suas representações de textos estrangeiros.

Para os tradutores, portanto, a analítica de Berman seria indispensável para se “chegar a uma interpretação preliminar ou a um conjunto de interpretações alternativas para o texto como um todo”²⁶⁰, e ajudá-los a tomar decisões quanto à interpretação mais válida para o texto-fonte.

Como perspectiva metodológica, porém, a analítica de Berman transforma todas as traduções analisadas em traduções etnocêntricas, mesmo no caso de um projeto mais mimético do estilo de Joyce como é o caso da tradução de Houaiss, uma vez que, em todas as transposições dos tradutores do *Ulysses* houve deformações.

²⁵⁹ DERRIDA, Jacques. “Duas Palavras por Joyce”. Trad. Regina Grisse de Agostino. In: NESTROVSKI, Arthur (org.) *riverrun: Ensaio sobre James Joyce*. Trad. Jorge Wanderley et al. Rio de Janeiro: Imago ed., 1992, p. 17-39.

²⁶⁰ Cf. “the translator arrives at a preliminary interpretation or set of alternative interpretation of the text as a whole” (minha tradução), in: TYMOCZKO, Maria. *Translation in a Postcolonial Context*. Manchester, UK: St. Jerome Publishing, 1999, 155.

Como observa Ortega y Gasset, a “miséria” da tradução é sua impossibilidade. As diferenças irreduzíveis, que não são apenas lingüísticas mas culturais, são incomensurabilidades que emanam de diferentes figuras mentais e de sistemas intelectuais díspares intraduzíveis. Porém, se em todas as traduções analisadas há extrapolação da textura do original, ao mesmo tempo o trabalho dos tradutores fica bastante aparente com a análise das deformações. Em vários graus percebe-se um esforço de criatividade na reescrita do original em outra língua. O “esplendor” dessas traduções é justamente a manipulação dessas diferenças pelos tradutores para “forçar o leitor a partir de seus hábitos lingüísticos e obrigá-lo a se movimentar dentro dos hábitos do autor estrangeiro”. Para Ortega y Gasset, traduzir ainda é útil, porque ao desafiar as complacências da cultura contemporânea cultiva e promove uma “consciência histórica” que está faltando nas ciências matemáticas e físicas. Traduzir, portanto, pode introduzir uma diferença crucial no presente.

Se nenhuma das traduções analisadas consegue evitar as perdas e deixar de ser etnocêntrica, há que se destacar a criação, em todas elas, de uma poética pessoal tradutória. No caso de Houaiss, porém, que tenta imitar o estilo de Joyce, o tradutor brasileiro acaba ultrapassando a coloquialidade verificada em certas passagens do texto original, homogeneizando a tradução. Em seu artigo de 1985, Philip E. Lewis²⁶¹, a partir das descobertas da análise comparativa do discurso, submete a tradução à crítica da representação pós-estruturalista. A tradução envolveria uma “dupla interpretação” por meio da qual um texto estrangeiro se reescreve nas “cadeias associativas” e “estruturas de referência e enunciação” na língua da tradução. A análise das deformações presentes nas traduções confirma o estudo de Lewis, mas estudos comparativos mais abrangentes seriam necessários para determinar em que medida as traduções analisadas chegariam a se configurar como obra de arte na poética da língua da tradução.

Nas limitações deste estudo, focalizado muito mais nas deformações das traduções do *Ulysses* em português, corrobora-se a análise de Fritz Senn: a tradução vai sempre promover “*dislocutions*”, isto é, vai sempre produzir deslocamentos, novas leituras e interpretações do texto original, não importando se o tradutor mantém ou não a

²⁶¹ In VENUTI, L. opus cit. p. 256.

inteligibilidade imediata por meio do uso de modalizações na língua da tradução ou se tenta imitar o jogo de palavras de Joyce com o uso de neologismos.

Mesmo fugindo ao escopo deste estudo verificar até que ponto as traduções analisadas neste trabalho estão identificadas com as ideologias referentes ao seu momento histórico-social, a pesquisa tentou descrever a recepção das primeiras traduções do *Ulysses* para o francês, espanhol e português na visão crítica das culturas receptoras.

Nessas avaliações críticas das traduções de *Ulysses*, somente a francesa e a argentina constituem exemplos de projetos mais bem sucedidos. A francesa, por ter o aval de ter sido realizada por tradutores de poesia já consagrados, e contar com a revisão do próprio Joyce. A castelhana por ter usado os procedimentos de domesticação importantes para a introdução de Joyce na cultura argentina. No Brasil, por diferentes razões, o processo de introdução da obra joyciana se deu com abordagens mais estrangeirizadoras, como a de Campos e Houaiss, de grande interesse para os estudos de tradução, mas que criaram a expectativa de uma nova tradução facilitadora. No entanto, a aplicação da analítica de Berman à nova tradução brasileira de Pinheiro mostrou que houve apenas o lançamento de mais uma reescritura com inevitáveis deformações para o “original” de Joyce, desmistificando sua condição de maior fidelidade ou de uma tradução definitiva. O resultado, no caso brasileiro, é o fato de o *Ulysses* permanecer ainda na condição de obra inatingível e intraduzível, não importando o uso de estratégias domesticadoras ou estrangeirizadoras para a sua tradução.

O problema aqui detectado é que se cria na área dos estudos de tradução o mesmo impasse observado por Lefevere na área dos estudos comparativos de literatura. Assim, as traduções interlinguais do *Ulysses* corresponderiam a um “corpus concept”²⁶², isto é, somente esse tipo de tradução não seria suficiente para a compreensão da obra em outras línguas e culturas. Daí a preocupação neste estudo para com as distorções promovidas na leitura do “original” de Joyce e suas inevitáveis deformações no ato tradutório. Portanto, nesse tipo de tradução interlingual, o *Ulysses* permanece quase que inatingível, enquanto o projeto tradutório for pautado no binômio tradução facilitadora/ estrangeirizadora na língua da tradução. Tanto os leitores brasileiros, quanto os pertencentes à cultura de língua

²⁶² “Literary Theory and Translated Literature”, in *Dispositio*, Michigan: Department of Romance Languages, University of Michigan, Vol. VII, No. 19-20, p. 3-22, 1982.

portuguesa já contam com importantes traduções da obra. No entanto, não bastam. O que falta nas línguas da tradução, especialmente no caso brasileiro, são as traduções das obras de refração do *Ulysses*, para que se pudesse contar também na cultura alvo com um “system concept”, isto é, obras de referência sobre o *Ulysses* também na língua da tradução. Além disso, há necessidade de um trabalho maior com paratextos, edições anotadas e críticas que possam compor também em português um polissistema de refrações da obra de Joyce. Assim, o leitor do *Ulysses* em outras línguas, a exemplo do espanhol e do francês, poderia contar com obras que ampliassem sua percepção sobre a obra, e assim pudesse também criar seu próprio “amálgama” de compreensão. A leitura seria possível não só a partir da interpretação disponível na tradução de Houaiss e de Pinheiro, mas a partir também da análise de seus comentadores em obras traduzidas, do mesmo modo como dispõe desse material o público leitor do “original” em inglês.

Como adverte Senn, *Ulysses* vai sempre exigir explicações, glosas e explanações traduzidas das frases de outras línguas abundantemente presentes no romance. A tradução de obras como as de Gilbert e de Tymoczko, por exemplo, seriam indispensáveis para confirmar o *Ulysses* como um caso de texto “original que refrata outros originais”, como o afirma Lefevere. Também os comentários críticos e obras de referência como as de Gifford deveriam ser traduzidos para explicitar as principais alusões e intertextualidade da obra de Joyce. *Ulysses* seria então um caso exemplar de uma tradução que exige muitas outras traduções. Como assevera Lefevere em relação à importância para a crítica literária da aceitação das traduções como integrantes do polissistema literário, também para os estudos joycianos há necessidade de um conglomerado de subsistemas bilíngües. Lefevere resume seu argumento: “refracted literature is the force that keeps the literary system going, by working for consolidation or for change”²⁶³.

Tanto nesses aspectos de consolidação quanto de mudança no polissistema brasileiro de traduções do *Ulysses*, também cabe lembrar a sugestão de John Milton para a tradução de romances: a tradução em equipe. Se a tradução da linguagem joyciana em *Ulysses* se reveste de muitas maneiras nas peculiaridades das formas poéticas, a transcrição, como a definem os irmãos Campos, seria o trabalho mais indicado para uma

²⁶³ “Literary Theory and Translated Literature”, in *Dispositio*, Michigan: Department of Romance Languages, University of Michigan, Vol. VII, No. 19-20, p. 3-22, 1982.

equipe de tradutores, da mesma maneira como foi feita em equipe a primeira experiência de tradução da obra em francês. Esse novo projeto de tradução lidaria hoje, com mais propriedade, com as diferentes modalidades de escrita e textualidade de cada capítulo do *Ulysses*, uma vez que já se configuram como diferentes traduções na obra todos os potenciais de linguagem e todos os alcances estilísticos do modernismo ocidental.

Para tanto, também vale citar o exemplo da “tradução de autores por intermédio de outros autores” proposta por Ebal Martins Diniz Junior em sua tese de doutoramento: “só se pode efetivamente traduzir literatura a partir dela própria”²⁶⁴. Nesse trabalho, Diniz Jr. realiza traduções da obra de Guimarães Rosa recriando em inglês o texto brasileiro a partir do estilo joyciano que identifica no episódio “Sirens”, em *Ulysses*. Procedimento inverso, isto é, traduzir a obra de Joyce a partir da imitação do estilo rosiano na tradução em português seria criar literatura a partir da própria literatura via tradução. E traduzir novamente o *Ulysses* no Brasil poderia significar não só tentar mimetizar o estilo hamletiano de Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas* para o personagem de Stephen Dedalus. Também os diferentes episódios da odisséia joyciana poderiam aludir estilisticamente, à maneira de Hölderlin ou de Odorico Mendes, ao *Memórias Sentimentais de João Miramar* ou ao *Macunaíma e Amar, Verbo Intransitivo* para Leopold Bloom. E por que não um Bloom joycemachadiano? O gênero dramático e o linguajar popular representados na obra de Nelson Rodrigues²⁶⁵ poderiam servir de modelo para o discurso falado de muitos dos personagens ulissianos. E quem sabe uma Clarice Lispector ou Lygia Fagundes Telles poderiam ser a base para a tradução do estilo e linguagem dos personagens femininos da obra, especialmente Molly Bloom e Gerty MacDowell. Também não seria difícil ao leitor brasileiro lembrar metonimicamente, nos versos dos episódios do *Ulysses*, a poética modernista de um Carlos Drummond de Andrade ou de um João Cabral de Melo Neto²⁶⁶.

²⁶⁴ DINIZ JUNIOR, Ebal Martins. *Atravessando o espelho: Transfigurando o autor na tradução literária*. São Paulo, 2002. Tese de Doutorado em Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

²⁶⁵ Agradeço ao Professor Paulo Henrique Britto a identificação desse aspecto mimético do discurso oral na obra rodriguiana como parâmetro importante ao tradutor que queira se aproximar de uma representação mais realista de diálogos em traduções literárias.

²⁶⁶ John Milton utiliza muitos elementos característicos do verso inglês como o ritmo e o emprego de palavras curtas para traduzir a concisão e os elementos coloquiais dos versos de João Cabral. Cf. MELO NETO, João Cabral de. *Death and life of Severino*. Translated by John Milton. São Paulo: Plêiade, 2003.

A vantagem de uma nova tradução em equipe seria ainda a de poder contar com toda a riqueza de soluções até agora apresentadas pelos tradutores de Joyce em várias línguas, com o estudo das correspondências mais aceitas pelos estudos culturais da obra de Joyce até o momento, com a facilitação proporcionada pelos mecanismos de busca informatizados²⁶⁷ e dos avanços dos estudos teóricos de tradução que, além de análises estritamente lingüísticas podem fornecer metodologias mais alinhadas aos estudos culturais, como é o caso da tradução metonímica pós-colonial defendida por Maria Tymoczko.

A comparação entre as traduções, como a defendida por Berman, possibilitaria aliar os aspectos lingüísticos e culturais da língua de partida com os da poética da língua de chegada com menos deformações inconscientes, ou seja, nas palavras de Diniz Jr., tentar realizar uma seleção consciente de quais elementos os tradutores pretenderiam recriar e representar em sua tradução, tanto da forma quanto do conteúdo, num campo de estudos mais específicos para a tradução das obras de James Joyce.

Na palestra de 1982 em homenagem ao escritor irlandês, as duas palavras analisadas por Derrida foram “HE WAR”. Em sua babel de interpretações destaca, porém, que nunca usaria *escrever sobre* Joyce ou traduzi-lo. A impressão do pensador francês era a de que um fantasma o assombrava sempre que escrevia qualquer tipo de texto²⁶⁸.

Pode-se dizer o mesmo quanto ao caminho perseguido neste trabalho, mais que assombrado pelas fantasmagorias joycianas, uma vez que ousou abordar o *Ulysses* a partir de suas traduções. Mas talvez a redenção de todo projeto crítico de traduções do *Ulysses* poderia ser sintetizada em duas outras palavras: WE READ. Tardiamente essas duas palavras, com todas as suas possibilidades sígnicas e metonímicas, também ousariam responder à brincadeira de Tom Stoppard em sua peça *Travesties*²⁶⁹, quando um personagem, num monólogo interior, provoca:

²⁶⁷ Uma edição do *Ulysses* encontra-se disponível *on-line* com *hyperlinks* para todas as suas palavras. Faz parte do projeto Concord/Gutenberg, uma concordância para obras literárias, com ordenação alfa-numérica e listamento em ordem de frequência de palavras. Disponível em <<http://www.doc.ic.ac.uk/~rac101/concord/texts/ulysses/>> (último acesso em 24/04/07). Essa ferramenta poderia ser muito útil em pesquisas contrastivas de análise de *corpora* tais como as do estudo de Mona Baker “Towards a Methodology for Investigating the Style of Literary Translator”. In: *Target* 12:2 241-266 (2000). John Benjamins B. V., Amsterdam.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 23.

²⁶⁹ Adaptação do nono episódio de *Ulysses*, com a cena passando-se na biblioteca de Zurique em 1917, no encontro fictício entre três personagens “revolucionários”: James Joyce, Tristan Tzara e Lênin. STOPPARD, Tom. *Travesties*. New York: Grove Press, 1975, p. 44.

“What did you do in the Great War, Mr Joyce?”

“I wrote *Ulysses*. What did you do?”

Referências bibliográficas

ALVES FILHO, Paulo Edson e MILTON, John. “Inculturation and acculturation in the translation of religious texts”, in *Target*, Vol. 17:2 (2005), John Benjamins.

ANDERSON, Chester. *James Joyce*. Com 124 ilustrações. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1989. (Coleção Vidas Literárias)

APPIAH, Kwame Anthony. “Thick translation”, in VENUTI, Lawrence (edit.). *The Translation Studies Reader*. 2nd Edition. New York/London: Routledge, 2004, pp. 389-401.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução*. A teoria na prática. 4^a. ed. São Paulo: Ática, 1999.

BAKER, Mona. “Towards a Methodology for Investigating the Style of Literary Translator”. In: *Target* 12:2 241-266 (2000). John Benjamins B. V., Amsterdam.

_____ “Linguística e Estudos Culturais: Paradigmas Complementares ou Antagônicos nos Estudos da Tradução?”, trad. Marcia A. P. Martins e Patricia Broers-Lehmann. In: MARTINS, Marcia A. P. (org.). *Tradução e Multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999, p. 15-34.

BATTISTI, Patrícia Stafusa Sala. *A Crítica de Tradução em Antoine Berman: Reflexo de uma Concepção Anti-Etnocêntrica da Tradução*, Campinas, SP, 2000. Dissertação de Mestrado em Linguística Aplicada – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas.

BENJAMIN, Walter, “A Tarefa-Renúncia do Tradutor”, in HEIDERMANN, Werner (org.) *Clássicos da Teoria da Tradução: Antologia bilíngüe Alemão-Português*. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001. Vol. 1, pág. 189-215.

BERMAN, A. “Translation and the trials of the foreign” in Venuti, L. (ed.) *The Translation Studies Reader*, London & New York: Routledge, 2004, p. 276-289.

_____. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Éditions Gallimard, 1995.

_____. “La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain”. In *Les tours de babel. Essais sur la traduction*. Mauvezin (France): Trans-Europ-Repress, 1985, p. 65-91.

_____. *A prova do Estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

BORGES, Jorge Luis. “La última hoja del Ulises”. In: *Textos Recobrados. 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1997, p. 201-202.

_____. “Nota sobre el Ulises em Español.”. In: *Textos Recobrados. 1931-1955*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2001, p. 233-235.

_____. “The translators of *The Thousand and One Nights*”, in VENUTI, Lawrence (edit.). *The Translation Studies Reader*. 2nd ed. New York/London: Routledge, 2004, p. 94-108.

BRITTO, Paulo Henriques. “Augusto de Campos como tradutor”. In SUSSEKIND, Flora, e GUIMARÃES, Júlio Castañon (orgs.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio, Fundação Casa de Ruy Barbosa/ 7 Letras, 2004.

BUDGEN, Frank. *James Joyce and the Making of ‘Ulysses’ and other Writings*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

BURGESS, Anthony. *Homem Comum Enfim*. Uma Introdução a James Joyce para o Leitor Comum. Trad. de José Antônio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CALLAN, Niall. *Irish Phrasebook Reference*. New Lanark, Scotland: Geddes & Grosset, 2004.

CAMPBELL, Joseph. *Mythic Worlds, Modern Words: on the Art of James Joyce*. Novato, CA: New World Library, 2004.

CAMPOS, Augusto & CAMPOS, Haroldo. *Panorama do Finnegans Wake*. 3^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

CAMPOS, Haroldo. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Metalinguagem*. Rio de Janeiro: Vozes, 1967.

_____. “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora”. In: OLIVEIRA, A. C.; SANTAELLA, L. (Orgs.) *Semiótica da literatura*. São Paulo: EDUC, 1987, p. 53-74.

CARVALHAL, T. F.; REBELLO, L. S. e FERREIRA, E. F. C. (orgs.) *Transcrições: Teoria e Práticas*. Porto Alegre: Editora Evangraf, 2004.

- CORTINA, Arnaldo. *O Príncipe de Maquiavel e seus leitores: uma investigação sobre o processo de leitura*. São Paulo: Editora da UNESP, 2000.
- CRUZ, Ronald Taveira da. “Quine e Campos: Duas Embarcações Tradutórias”, in CARVALHAL, Tânia Franco et al. (org.). *Transcrições: Teoria e Práticas*. Porto Alegre: Editora Evangraf, 2004.
- DERRIDA, Jacques. “Duas Palavras por Joyce”. Trad. Regina Grisse de Agostino. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *riverrun: Ensaios sobre James Joyce*. Trad. Jorge Wanderley et al. Rio de Janeiro: Imago ed., 1992, p. 17-39.
- DI, Jin. *Shamrock and Chopsticks*. James Joyce in China: A Tale of Two Encounters. Hong Kong: City University of Hong Kong Press, 2001.
- DINIZ JUNIOR, Ebal Martins. *Atravessando o espelho: Transfigurando o autor na tradução literária*. São Paulo, 2002. Tese de Doutorado em Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- DUJARDIN, Édouard. *Os Loureiros Estão Cortados*. Trad. Hilda Pedrollo. Porto Alegre: Brejo Editora, 2005.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 5^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ELLMANN, Richard, *James Joyce*. New York: Oxford University Press, 1959.
- _____ *James Joyce*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Globo, 1989.
- _____ *Ulysses on the Liffey*. London: Faber and Faber, 1972.
- ESPINOSA, Marcos Rodríguez. “La traducción como forma de exilio”. In *Bulletin of Hispanic Studies*. Translation Studies in Hispanic Contexts. University of Glasgow. Vol. LXXV, N. 1, January 1998, p. 83-94.
- GALINDO, Caetano Waldrigues. “Dando nome aos bois executados por James Joyce, o de muitos ardis”. In: TÁPIA, Marcelo (org.). *Assassinos do Sol*. Edição comemorativa do 18^o *Bloomsday*. São Paulo: Olavobrás, 2005, p. 11-25.
- GILBERT, S. *James Joyce’s Ulysses: a study by Stuart Gilbert*. London: Penguin Books, 1969.

GIFFORD, Don & SEIDMAN, Robert J. *Ulysses Annotated*. Notes for James Joyce's *Ulysses*. Revised ed. of *Notes for Joyce*, 1974. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989.

HEIDERMANN, Werner (org.) *Clássicos da Teoria da Tradução: Antologia bilíngüe Alemão-Português*. Vol. 1. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001.

HICKEY, Kieran. *Faithful Departed*. The Dublin of James Joyce's *Ulysses*. Dublin: The Lilliput Press, 2004.

HIRSCH, Irene. *História dos EUA: Made in Brazil*. Tese de Doutorado, FFLCH, Universidade de São Paulo, 2002.

_____ *Traduções, Adaptações e Ilustrações de Moby-Dick*. Dissertação de Mestrado, FFLCH, Universidade de São Paulo, 1998.

HOMERO. *Odisséia*. Introd. e notas de Médéric Dufour e Jean Raison. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo : Abril Cultural, 1981.

_____ *Odisséia*. 13ª ed. Trad. direta do grego, introd. e notas de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

HOUAISS, Antônio. "Ulisses – de James Joyce". In: SEIXAS, Heloisa (org.), *As obras-primas que poucos leram*. Vol. 1. Romance e Conto. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005, p. 59-72.

_____ (Ed.) *Dicionário inglês-português*. 14ª ed., atual. Rio de Janeiro: Record, 2003.

JAKOBSON, Roman. "Aspectos Lingüísticos da Tradução", in *Lingüística e Comunicação*. 19ª ed. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.

JAMESON, Fredric. *The Signatures of the Visible*. New York: Routledge, 1992.

_____ Modernism and Imperialism. In EAGLETON, Terry.; JAMESON, Fredric. & SAID, Edward. W. *Nacionalism, colonialism, and literature*. Introd. by Seamus Deane. 3rd. Ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995, p. 43-66.

_____ *O Inconsciente Político*. A narrativa como ato socialmente simbólico. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

JACOBSON, R. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

JARMAN, Beatriz Galimberti & RUSSEL, Roy. *The Oxford Spanish Dictionary*. Spanish-English/English-Spanish. Oxford, New York, Madrid: Oxford University Press, 1994.

- JOUVE, Vincent. *A leitura*. São Paulo: Editora da Unesp, 2003.
- JOYCE, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. London: Penguin Books, 1996.
- _____ *Retrato do Artista quando Jovem*, trad. José Geraldo Vieira, 3^a.ed. Rio de Janeiro: Edit. Civilização Brasileira, 1987.
- _____ *Retrato do Artista quando Jovem*, trad. Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva/Alfaguara, 2006.
- _____ *Ulysse*. Traduction Intégrale par Auguste Morel. Assisté de Stuart Gilbert entièrement revue par Valery Larbaud et l'Auteur. Paris: Editions Gallimard, 1948.
- _____ *Ulises*. Traducción del inglés por J. Salas Subirat. Prólogo por Jacques Mercanton. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor, 6.^a edición (s.d.).
- _____ *Ulisses*. Trad. de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Record, 1982.
- _____ *Ulisses*. Trad. e notas de João Palma-Ferreira. Lisboa: Livros do Brasil, 2005.
- _____ *Ulisses*. Trad. Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- _____ *Ulysses*. New York: The Modern Library/ Random House, 1961.
- _____ *Ulysses. Annotated Student Edition*. London: Penguin Books, 2000.
- _____ *Ulysses. (The 1922's text)*. Introduction, Select Bibliography, Chronology, Appendices, Explanatory Notes from Jery Johnson. Oxford: OUP, 1993.
- KIBERD, Declan & FITZMAURICE, Gabriel (edit.). *An Crann Faoi Bhláth. The Flowering Tree*. Contemporary Irish Poetry with Verse Translations. Dublin: Wolfhound Press, 1995.
- KILLEEN, Terence. *Ulysses Unbound: a reader's companion to James Joyce's Ulysses*. Dublin: Wordwell & National Library of Ireland, 2005.
- KIRSCH, Gaby Friess. "Pressupostos teóricos para uma crítica de tradução literária". In: *TradTerm*, 8, São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2002, p. 31-50.
- LANE-MERCIER, Gillian. "Translating the Untranslatable". In: *Target* 9:1 43-68 (1997) John Benjamins B. V., Amsterdam.
- LAWRENCE, Karen. *The Odyssey of Style in Ulysses*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981.

LEFEVERE, André. "Introduction: Comparative Literature and Translation", in *Comparative Literature*, Oregon: University of Oregon, Vol. 47, no. 1, p. 1-10, Winter 1995.

_____ "Literary Theory and Translated Literature", in *Dispositio*, Michigan: Department of Romance Languages, University of Michigan, Vol. VII, No. 19-20, p. 3-22, 1982.

_____ "Mother Courage's Cucumbers: text, system and refraction in a theory of literature" (1982), in VENUTI, Lawrence (edit.). *The Translation Studies Reader*. 2nd Edition. New York/London: Routledge, 2004, p. 239-255.

_____ *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*. London and New York: Routledge, 1992.

McSHARRY, Katherine (comp.) *A Joycean Scrapbook*. From the National Library of Ireland. Dublin: Wordwell, 2004.

MARIZ, Vasco (coord.) *Antônio Houaiss: uma vida: homenagem de amigos e admiradores em comemoração aos seus 80 anos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

MELO NETO, João Cabral de. *Death and life of Severino*. Translated by John Milton. São Paulo: Plêiade, 2003.

MILTON, John. *Tradução: teoria e prática*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1998.

_____ *O Clube do Livro e a Tradução*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

_____ "A tradução de romances 'clássicos' do inglês para o português no Brasil". In: *Trabalhos em Lingüística Aplicada*, Campinas, (24): 19-23, Jul./Dez. 1994.

_____ "Aristocratic Translation", capítulo 1 da tese de Livre Docência em Literatura Inglesa e Norte-Americana, "The Clube do Livro and Questions of Translation", Universidade de São Paulo, 2001.

_____ "The Translations of the Brazilian Book Club, the Clube do Livro". In: *Crop*, n. 6, p. 195-245, São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, abril 2001.

MURPHY, Niall. *A Bloomsday Postcard*. Dublin: The Lilliput Press, 2004.

NEGROTTI, Rosanna. *Joyce's Dublin. An illustrated Commentary*. London: Caxton Editions, 2000.

- NESTROVSKI, Arthur (org.) *Riverrrun: ensaios sobre James Joyce*. Trad. Jorge Wanderley, Lya Luft, Marco Lucchesi, Sérgio Rubens de Almeida... [et al]. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.
- NICHOLSON, Robert. *The Ulysses Guide: Tours through Joyce's Dublin*. Dublin: New Island, 2002.
- NIDA, Eugene. "Principles of Correspondence". In: VENUTI, Lawrence (edit.). *The Translation Studies Reader*. 2nd ed. New York/London: Routledge, 2004, p. 153-167.
- ORTEGA Y GASSET, José. "Miseria y esplendor de la traducción", in *Obras Completas de José Ortega y Gasset*. Vol. V. Madrid: Revista de Occidente, 1964, 6^a. ed., p. 443-452.
- _____ "The misery and the splendor of translation". In VENUTI, Lawrence (edit.). *The Translation Studies Reader*. New York/London: Routledge, 2000, p. 49-63.
- PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária*. Aspectos e problemas da arte de traduzir. São Paulo: Ática, 1990.
- PIERCE, David. *James Joyce's Ireland*. With contemporary photographs by Dan Harper. New Haven and London: Yale University Press, 1992.
- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 8^a. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- PYM, Anthony. *Pour une Etique du Traducteur*, Artois Presses Université, 1997
- QUINE, Willard V. O. "Meaning and translation", in VENUTI, Lawrence (edit.). *The Translation Studies Reader*. New York/London: Routledge, 2000, p. 95-112.
- _____ *Palabra Y Objecto*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1968.
- RODRIGUES, Cristina Carneiro, *Tradução e Diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- SCHORER, Mark et all (ed.) *Criticism: the Foundations of Modern Literary Judgement*. New York: Harcourt, Brace & Co., 1948.
- SENN, Fritz. *Joyce's Dislocations. Essays on Reading as Translation*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1984.
- _____ "Rigthing *Ulysses*", in MacCABE, Colin (ed.). *James Joyce: New Perspectives*. London: Harvester Wheatsheaf, 1982, p. 3-28.
- SEIDEL, Michael. *Epic Geography*. James Joyce's *Ulysses*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1976.

STOPPARD, Tom. *Travesties*. New York: Grove Press, 1975.

TÁPIA, Marcelo e MUTRAN, Munira (org.). *Junijornadas do Senhor Dom Flor*: Edição comemorativa do Bloomsday 2002. São Paulo: Olavobrás/ABEI, 2002.

TÁPIA, Marcelo (org.). *Assassinos do Sol*. Edição comemorativa do 18º *Bloomsday*. São Paulo: Olavobrás, 2005.

TYMOCZKO, Maria. *Translation in a Postcolonial Context*. Manchester, UK: St. Jerome Publishing, 1999.

_____. *The Irish Ulysses*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1997.

VENUTI, Lawrence (edit.). *The Translation Studies Reader*. 2nd Edition. New York/London: Routledge, 2004.

VIZIOLI, Paulo. *James Joyce e sua Obra Literária*. São Paulo: EPU, 1991.

Material áudio-visual e on-line

BLOOM. Direção de Sean Walsh. Produção de Gerry Murphy e Mark Byrne. Intérpretes: Stephen Rea, Angeline Ball, Hugh O’Conor, Patrick Bergin e outros. Dublin: Stoney Road Films, 2004. 1 DVD sonoro, digital. Inglês. (The Irish Film Board)

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio século XXI*. Versão 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Lexicon, 1999. CD-ROM.

JAMES JOYCE, *Grandes Mestres da Literatura*, São Paulo: TV Cultura, Fundação Padre Anchieta, 23 jan. 2005. Programa de TV.

McDERMOTT, Kevin (Tenor); RICHEY, Ralph (Pianist). *Music from the works of James Joyce*. W.Falmouth, MA: Sunphone Records, 2003. 1 CD (ca. 60 min.), digital, stereo.

MARSH, Roger. *Ulysses. James Joyce. Unabridged*. Read by Jim Norton with Marcella Riordan. Dublin: Naxos AudioBooks, 2004. 22 CDs (ca. 75 min. cada CD), digital, estéreo e com material de textos e imagens para leitura em CD-ROM.

RTÉ Concert Orchestra conducted by Robert Houlihan & Soloists. *Joycesongs*. Dublin: RTÉ lyric fm, 2004. 1 CD (57 min.), digital, estéreo.

ULYSSES. Direção de Joseph Strick. Produção de Fred Haines e Walter Reade. Intérpretes: Milo O’Shea, Maurice Roëves, Bárbara Jefford e outros. UK/USA: Ulysses

Film Production, 1967. 1 Videocassette (120 min), VHS, sonoro, preto-e-branco. Inglês. (Mystic Fire Vídeo)

ALVARENGA, Luiz Gonzaga. “A desconstrução do romance *Ulysses*, de James Joyce, nas traduções brasileiras”. *Germina. Revista de Literatura e Arte* [online]. Ed. 22, ano III, março de 2007. Disponível em

<http://www.germinalliteratura.com.br/literatura_mar2007_luizgalvarenga1.htm> Acesso em 25/04/2007.

ARIAS, Javier. “El destino en español del Ulises, según Saer”, versão eletrônica para o suplemento “Babelia” do jornal “El País”. Edición del 12 de junio de 2004. Disponível em <<http://www.diariodemadryn.com/vernoti.php?ID=42787>>. Acesso em 15/08/2005.

AZEVEDO, Lúcia. “James Joyce e suas epifanias”. *Cogito*. [online]. 2004, vol. 6., p. 147-149. Disponível em <http://scielo.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792004000100033&lng=pt&nrm=iso> Acesso em 11/03/2007.

BEUTTENMÜLLER, Alberto. “Encontro com Borges” In: *Jornal de Poesia..* Banda Hispânica. Disponível em <<http://www.revista.agulha.nom.br/bh13borges.htm>> Acesso em 15/08/2005.

CHARRON, M. “Berman, étranger à lui-même?” in *Antoine Berman aujourd’hui – TTR*, Vol 14, n°.2, 2 sem. 2001. Disponível em <<http://www.erudit.org/revue/ttr/2001/v14/n2/000571ar.html>> - Acesso em 18/05/2005.

EL CLARIN, Disponível em <<http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2004/06/12/u-775233.htm>> . Acesso em 02/06/2005.

COMUNICA.Traducción: Recuerdan el particular *Ulises* de Salas Subirat (30 de junho de 2004). Disponível em <http://www.unidadenladiversidad.com/actualidad/actualidad_ant/2004/junio_2004/actualidad_300604_02.htm> Acesso em 20/03/2006.

CONCORD – Project Gutenberg. *Ulysses by James Joyce*. Edição eletrônica auto-referencial e hipertextual da obra. Disponível em

<<http://www.doc.ic.ac.uk/~rac101/concord/texts/ulysses/>>. Último acesso em 24/04/07.

CONFESSO que não li. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2 abr. 2007. Ilustrada, p. E1.

JB Online- “Retrato da tradutora” – Disponível em

<<http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernob/2004/10/02/jorcab20041002001.html>>

Acesso em 4/10/2004.

EL CLARIN, Disponível em <<http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2004/06/12/u-775233.htm>> . Acesso em 12/06/2004.

FIGUEIREDO, Vivina Almeida Carreira de Campos. “Joyce em Português europeu. As funções dos paratextos em *Exiles*, *Finnegans Wake*, *Giacomo Joyce*, *A Cat and the Devil* e *Querida Nora!*”. O LINGUA. Revista Digital sobre Tradução – Número 6 – Abril 2005, Centro Virtual Camões. Disponível em <www.instituto-camoes.pt/cvc/olingua/06> Acesso em 20/11/2005.

FUKS, Julián. “Leitores trocam páginas por bares e ruas para celebrar o Bloomsday”, in Caderno *Ilustrada*, Folha de São Paulo, 16/06/05.

GOYTISOLO, Juan. *Joyce em Espanha*. <<http://www.cica.es/aliens/iberjoyce/art04#abc>>.

Acesso em 10/04/06.

JORNAL DE GOIÂNIA – Jornal Opção On-Line - De 26/06 a 02/07/2005

<<http://www.jornalopcao.com.br/index.asp?secao=Imprensa&subsecao=Colunas&idjornal=139>> . Acesso em 13/04/2006.

JORNAL EXTRA CLASSE – Sinpro/RG. Disponível em <<http://www.sinpro-rs.org.br/extraclasse/jul05/verissimo.asp>> . Acesso em 13/04/2006.

JORNAL FOLHA DE SÃO PAULO, Caderno ILUSTRADA, sábado, 11/06/2005, pág. 7.

_____. Caderno MAIS!, domingo, 26/06/2005, pág. 7.

PAPERS ON JOYCE I <<http://www.cica.es/~iberjoyce/Papers>>. Acesso em 20/03/2006.

REVISTA ENTRELIVROS, ANO I, n.º. 2, junho/2005, “Ulisses decifrado”, p. 45.

RIOS, Julián. *Joyce, por ejemplo*. <<http://www.cica.es/aliens/iberjoyce/art04#abc>> Acesso em 10/04/06.

SILVA, Wanessa Gonçalves. A analítica bermaniana aplicada a uma tradução de *Macbeth*. *Scientiatraductionis*. Santa Catarina: UFSC, n. 3, novembro 2006. Disponível em <<http://www.scientiatraductionis.ufsc.br/macbeth.html>>. Acesso em 24/04/2007.

_____. Dr. Faustus e um projeto de tradução estrangeirizante. *Scientiatraductionis*. Santa Catarina: UFSC, n. 1, dezembro 2005. Disponível em <<http://www.scientiatraductionis.ufsc.br/faustus.pdf>>. Acesso em 24/04/2007.

_____. Implicações teóricas na prática tradutória de um drama. Disponível em <<http://www.cori.unicamp.br/jornadas/completos/UFSC/ND1020%20-%20Wanessa%20G.%20Silva%20-%20Artigo%20AUGM%202006.doc>>. Acesso em 24/04/2007.