



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

AMARA RODOVALHO FERNANDES MOREIRA

A INDETERMINAÇÃO DE SENTIDOS NO *ULYSSES* DE JAMES JOYCE

CAMPINAS

2018

AMARA RODOVALHO FERNANDES MOREIRA

A indeterminação de sentidos no *Ulysses* de James Joyce

**Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos
para obtenção do título de doutora em Teoria e História
Literária.**

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Orientadora: Prof^a Dout^a Suzi Frankl Sperber

Este exemplar corresponde à versão final da tese defendida pela aluna Amara Rodovalho Fernandes Moreira e orientada pela prof^a Dout^a Suzi Frankl Sperber.

CAMPINAS

2018

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES, 1406948

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

M728i Moira, Amara, 1985-
A indeterminação de sentidos no *Ulysses* de James Joyce / Amara Rodovalho Fernandes Moreira. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Suzi Frankl Sperber.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Joyce, James, 1882-1941. *Ulysses* - Traduções. 2. Benjamin, Walter, 1892-1940 - Crítica e interpretação. 3. Borges, Jorge Luis, 1899-1986 - Crítica e interpretação. 4. Tradução e interpretação. I. Sperber, Suzi Frankl, 1939-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Meaning indeterminacy in James Joyce's *Ulysses*

Palavras-chave em inglês:

Joyce, James, 1882-1941. *Ulysses* - Translations
Benjamin, Walter, 1892-1940 - Criticism and interpretation
Borges, Jorge Luis, 1899-1986 - Criticism and interpretation
Translating and interpreting

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Doutora em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Suzi Frankl Sperber [Orientador]
Marcelo Tápia Fernandes
Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo
Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior
Maria Viviane do Amaral Veras

Data de defesa: 06-02-2018

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária



BANCA EXAMINADORA:

Suzi Frankl Sperber

Marcelo Tápia Fernandes

Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo

Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior

Maria Viviane do Amaral Veras

**IEL/UNICAMP
2018**

Ata da defesa, com as respectivas assinaturas dos membros da banca, encontra-se no SIGA - Sistema de Gestão Acadêmica.

À obscena senhora J.V.

AGRADECIMENTOS

À CAPES e ao programa de pós-graduação em teoria e história literária do IEL, pelo apoio imprescindível.

À minha família antes de mais nada, que se reinventou para que eu pudesse continuar a fazer parte dela.

À Suzi Frankl Sperber, pela orientação e confiança, mas também pela generosidade com que me acolheu desde o primeiro dia.

Ao Alan Carneiro, ao Douglas Molinari e ao Tauan Tinti, pela paciência com o que eu fui, por me aturarem, apoiarem e serem parte disso que me tornei.

Ao Marcos Germano e ao Thiago Falcão, pelos anos de companheirismo e os sonhos de mudar o mundo.

À Beatriz Pagliarini Bagagli, quem primeiro me fez acreditar, e à Jaqueline Ramirez, à Leila Dumaresq e à Camila Godoi, pela cumplicidade que nos une e fortalece.

À Denise Martins, por me ajudar a encontrar caminhos.

À Giselly Moraes e à Amanda Bruninski, amigas mais que queridas desencadeadoras de tudo.

A Indianare Alves Siqueira e à Monique Prada, sem as quais eu sequer teria como sonhar ser o que sou.

Ao Thomas Fernando, pelo quentinho que me dá no peito.

À Gabriela Salim, por me ajudar a descobrir e tirar minhas máscaras.

À Terra Grammont, pela loucura de querer tornar minha vida habitável.

A Clári da Gama, por não fazer sentido igual eu ou, antes, por ser só com quem faz sentido não fazer sentido.

RESUMO

Em meio às tantas experimentações verbais levadas a cabo pelo *Ulysses* de James Joyce, as onomatopeias costumam passar algo despercebidas pela crítica, ainda que alguns dos seus mais interessantes nomes frequentemente revelem fascínio seja pelo caráter inusitado desses compostos, seja pela precisão que parecem espelhar. No entanto, apontamentos recentes vêm demonstrando que essas junções inesperadas de letras, para além de quaisquer propósitos de apuro ou estranhamento, propósitos já em si mesmos altamente experimentais, acabam também por impor um diálogo irônico, equívoco com a própria narrativa em que estão enredadas, problematizando os limites dados como óbvios entre ruído (ou talvez, aqui, seu registro) e palavra, entre intenção e acaso e, em suma, entre sentido e não-sentido. A discussão ainda revelará, pela análise de várias traduções em línguas neolatinas, que só agora esses experimentos verbais começam a ser entendidos como algo no *Ulysses* por traduzir-se, uma nova camada de significação a demandar mais do que simplesmente o *ipsis litteris* ou a adaptação para registros mais usuais em seu idioma. Antes de iniciar o debate sobre as onomatopeias, contudo, será realizada uma reflexão sobre a história da inteligibilidade do romance de Joyce e, à luz de Walter Benjamin e Jorge Luis Borges, sobre a sua traduzibilidade, com especial atenção para as três versões existentes no Brasil, de Antônio Houaiss, Bernardina da Silveira Pinheiro e Caetano Waldrigues Galindo (português é a língua que mais vezes traduziu a obra, cinco no total, e nenhuma língua possui versões tão díspares entre si quanto essas três sobrecitadas), assim como uma investigação sobre as duas versões publicadas do conto "The Sisters" (a primeira no jornal *The Irish Homestead*, em 1904, a segundo no livro *Dubliners*, em 1914), investigação que, através da comparação dessas duas versões, explicitará o papel primordial que as lacunas e indecibilidades são capazes de assumir na produção de sentidos dentro da obra joyceana.

Palavras-chave: James Joyce; *Ulysses*; tradução; Walter Benjamin; Jorge Luis Borges.

ABSTRACT

Amidst the plenty of verbal experiments carried out by James Joyce's *Ulysses*, the onomatopoeias usually pass unnoticed by the criticism, despite the fact that some of its most interesting names frequently reveal their fascination either by the unusual aspect of these compounds or by the accuracy they seem to mirror. Nevertheless, recent remarks are demonstrating that these unexpected combinations of letters, beyond any purposes of exactness or strangeness, purposes in itself already highly experimental, end up imposing an ironical, equivocal dialogue with the own narrative in which they are entangled, making doubtful the limits taken for granted between noise (or maybe, here, its written record) and word, between intention and chance and, in short, between meaning and meaninglessness. The discussion will also reveal, by the analysis of several translations in Romance languages, that just now these verbal experiments begin to be understood as something in *Ulysses* calling for translation, a new layer of meaning demanding from the translators more than simple verbatim or the adaptation to more usual records in their idioms. Before the debate on onomatopoeias, however, we will consider the history of *Ulysses*'s intelligibility and, in the light of Walter Benjamin and Jorge Luis Borges, we will discuss its translatability, with special attention to the three existing versions in Brazil, made by Antônio Houaiss, Bernardina da Silveira Pinheiro and Caetano Waldrigues Galindo (portuguese is the language that most times translated *Ulysses*, five in total, and no language has versions so different from each other as those three abovementioned), and we will also conduct an investigation on the two published versions of the short tale "The Sisters" (the first one in the journal *The Irish Homestead*, in 1904, the second one in the book *Dubliners*, ten years later), investigation that, through the comparison of these two versions, will make explicit the fundamental role played by gaps and undecidabilities in the production of meaning inside joycean works.

Keywords: James Joyce; *Ulysses*; translation; Walter Benjamin; Jorge Luis Borges.

Sumário

Preparatório ao que mais fosse	.10
1. O dublinense em nós	.12
1.1. "The Sisters" e a lógica do que se diz	.12
1.2. A mão desnecessária	.14
1.3. Bichas e serpentinas	.18
1.4. I know what you mean	.24
2. Da inteligibilidade e traduzibilidade do <i>Ulysses</i>	.29
2.1. A obra da crítica	.29
2.2. A crítica da crítica	.34
2.3. Das apreensões verbais e substanciais	.41
2.3.1. Houaiss e a versão benjaminiana	.45
2.3.2. Pinheiro e a facilitação do difíciofícl	.54
2.3.3. Galindo e a versão dos conversos	.58
2.4. As quatro palavras de Borges	.63
3. Onomatopeias joyceanas: entre <i>s//t</i> e sentido	.69
3.1. Undifala quadripalávrea	.69
3.2. Tudo fala da sua própria forma	.79
3.3. Mrnrgnau!	.86
3.4. Hissss slt	.91
À guisa de conclusão	.96
Bibliografia utilizada	.97
Dicionários compulsados	.103

Preparatório ao que mais fosse

Já vai longe o momento do meu primeiro contato com o *Ulysses* de James Joyce, em começos de 2010. Até lá, a despeito da admiração que eu nutria pelo livro e autor, nunca havia sequer me permitido folhear suas páginas. À época eu me dedicava ao medievalismo ibérico, terminando meu TCC sobre as rubricas das cantigas de escárnio e maldizer galego-portuguesas, em especial aquelas que trouxessem questões LGBTs à tona, mas acabei sugada pelo *Ulysses* de tal forma que o término daquele primeiro semestre de 2010 me dividiu entre a defesa da minha monografia (cuja versão final só saiu a muito custo, uma vez que eu não conseguia pensar em outra coisa a não ser Joyce) e a elaboração de um projeto de mestrado para estudar traduções do *Ulysses* em línguas neolatinas (que, mal começado, acabou por transformar-se numa projeto de tradução benjaminiana do *Dubliners*, obra de Joyce que, mesmo possuindo diversas traduções em português, ainda não conhecia uma que se pautasse pela recriação radical das suas experimentações verbais, algo como o que a tradução de Antônio Houaiss já fizera com o *Ulysses*).

Esse foi o projeto submetido ao programa de pós-graduação do IEL/Unicamp em julho de 2010, mas meses antes de ele surgir veio o primeiro momento em que me vi discutindo criticamente a produção de sentidos no romance: nos começos da leitura do quarto episódio, conhecido como "Calypso", especificamente ao deparar-me com o curioso diálogo, repleto de onomatopeias, traduções e mal-entendidos, que um dos protagonistas, Leopold Bloom, entretém com sua gata, pus-me a escrever considerações sobre a maneira como se entramavam na obra ruídos, equívocos e esforços de intelecção... e eis esse fragmento crítico que primeiro dediquei ao *Ulysses* tornando-se, anos depois, o embrião da minha tese de doutorado.

Três capítulos de certa forma autônomos.

Um primeiro que recua ao *Dubliners* (1914), ou melhor, ao conto "The sisters" em suas duas versões publicadas, para estudar as transformações por que passa a história entre uma versão e outra, assim como os sentidos que surgem do fato de a versão inicial, publicada em jornal dez anos antes do livro, seguir sendo mobilizada para completar as lacunas prodigalizadas pela derradeira. A discussão sobre o sentido

e o não-sentido, tão cara às conclusões trazidas no capítulo final desta tese, permitirá que escancaremos o tipo de inferências que a obra de Joyce, desde os primórdios, supõe como dado, mas também tornará evidente os riscos de se trazer material estranho à obra para melhor apreendê-la.

O segundo capítulo buscará recuperar brevemente a história das apreensões do *Ulysses*, apresentando o papel que os primeiros críticos e traduções tiveram na legibilização da obra, mas também os vícios interpretativos que daí se originaram (a questão do paralelo homérico por exemplo ou, então, a proliferação desmesurada de explicações para cada mísera passagem do livro), vícios que a própria obra parece querer ironizar nalguns momentos chave. Para além disso, far-se-á uma discussão sobre a traduzibilidade do *Ulysses* e sobre os projetos radicalmente distintos que as três traduções existentes em português brasileiro encamparam (português sendo a língua que mais vezes o traduziu, três vezes no Brasil e outras duas em Portugal, cinco traduções ao todo, o que não impede que exista quem continue defendendo a intraduzibilidade da obra). Jorge Luis Borges e Walter Benjamin darão a tônica no debate sobre tradução e também sobre o que se pode e o que se deve esperar dessas recriações literárias.

Por fim o capítulo três, talvez o mais importante, lugar onde pude explorar com profundidade as inquietações, surgidas já nos meus primeiros contatos com o *Ulysses*, a respeito de suas experimentações onomatopaicas. Aqui os jogos entre sentido e não-sentido, ruído e palavra, assim como intenção e coincidência ou mesmo entre sutileza e força de barra, vêm para o primeiro plano, atrelados à discussão sobre a traduzibilidade dessas experimentações. Discutir-se-á ainda de que forma *O Arranjador* (essa instância narrativa equívoca, irônica que desponta de tempos em tempos na obra) atua na instauração dessa indeterminação de sentidos, o que permitirá compreendermos por outro viés o papel central que esses nada singelos registros sonoros assumem na economia do *Ulysses*.

1. O DUBLINENSE EM NÓS

1.1. "The Sisters" e a lógica do que se diz

Confrontar as duas versões publicadas de 'The Sisters'¹ pode oferecer generoso acesso à maneira muito peculiar com que Joyce descobre e transforma os sub-, mas também os mal- e muitas vezes des- entendidos num dos motores principais de sua prosa, ensaiando já os primeiros passos consistentes rumo à indeterminação de sentidos que caracterizaria sua obra vindoura. Joyce prosador, aquele capaz de escrever o *Ulysses*, surgirá em algum momento entre essas duas versões, e será nosso intuito aqui não só desvelar motivos que se nos apresentam para sustentar tal afirmação como também explorar a maneira *sui generis* com que essas duas versões dialogam.

Antes de mais nada, convém perguntar-nos a respeito da estranha ligação que elas mantêm entre si: será a primeira esboço do conto definitivo, aquele publicado em *Dubliners*, ou será ela mera matéria-prima duma texto autônomo, anômalo em relação à proposta inicial? História simples, relato em primeira pessoa da forma com que um garoto anônimo criado pelos tios lidou com a morte de um velho amigo, o padre Flynn, pessoa que morre rodeada em mistérios, mas, se é óbvio que nos dois casos a história seria a mesma, é igualmente óbvio que o que ela nos diz em cada um é radicalmente outro, e, sendo assim, impõe-se a pergunta sobre a validade de utilizar-se a versão curta-ainda-que-pródiga do jornal *The Irish Homestead* (doravante *TIH*) para alterar a inteligibilidade da versão sóbria-ainda-que-longa publicada dez anos depois em livro (doravante *D*). O que se ganha e o que se perde, aliás, quando mobilizamos a versão primeira para preencher lacunas voluntariadas por aquela que entendemos ser a

¹ A primeira na seção "Our Weekly Story" do jornal *The Irish Homestead*, 13/08/1904, pp. 676-7 (in: GIFFORD, Don. *Joyce Annotated: Notes for Dubliners and A Portrait of the artist as a young man*. 2° ed., revised and enlarged. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982, pp. 289-293); a segunda como abertura de *Dubliners* (1914), livro de contos considerado sua estreia na prosa.

definitiva? Será esse o papel da primeira versão? Aliás, será esse o nosso papel enquanto crítica literária?

Ao longo de sua obra, Joyce irá cada vez forçando mais o leitor a fazer inferências e suposições extremas, a construir todo um subtexto que transforme a significação superficial de suas obras; nesse sentido, analisar tanto as diferenças mais sutis quanto as mais escancaradas existentes entre essas duas versões acenaria para o tipo de inferências que a obra joyceana pressupõe como dado, incontornável, e para o tipo de suposições que se poderia e/ou deveria arriscar visando uma compreensão mais profunda da mecânica tanto dessa obra, quanto das futuras (como se verá nos capítulos posteriores).

1.1. A mão desnecessária

A questão será tematizada na própria versão publicada em livro, onde se vê Old Cotter, o amigo da família que vem trazer a notícia da morte, fazer uso ostensivo de frases vagas, misteriosas, referindo-se a sabe-se lá o quê, ao lado de um narrador em primeira pessoa, garoto, que se esforça por entender as lacunas deixadas por ele ("I puzzled my head to extract meaning from his unfinished sentences" [D 3]): há algo que, tendo-se em vista a obra posterior de Joyce, poderíamos denominar de substancialmente joyceano no comportamento desse Old Cotter, enquanto o narrador dessa versão faz as vezes do leitor que se digladiava com a obra sem jamais atingir um grau satisfatório de certezas (mesmo os tios do garoto parecem ver-se no mesmo dilema, o tio respondendo de forma estranha às insinuações de Old Cotter, a tia manifestando abertamente sua incompreensão – "How do you mean, Mr Cotter? asked my aunt" [D 3]).

Na versão *TIH*, entretanto, o subtexto parece estar mais ou menos claro para todos os envolvidos no diálogo, e isso desde os momentos iniciais (*TIH* 289-90):

While I was eating my stirabout I heard him [Old Cotter] saying to my uncle:

"Without a doubt. Upper storey—(he tapped an unnecessary hand at his forehead)—gone."

"So they said. I never could see much of it. I thought he was sane enough."

"So he was, at times," said old Cotter.

I sniffed the "was" apprehensively, and gulped down some stirabout.

"Is he better, Uncle John?"

"He's dead."

"O . . . he's dead?"

"Died a few hours ago."

"Who told you?"

"Mr. Cotter here brought us the news. He was passing there."

"Yes, I just happened to be passing, and I noticed the window . . . you know."

Perceba-se desde já que, apesar de pegar a conversa em andamento e de jamais lhe dizerem a respeito do que falavam, o garoto intui perfeitamente tratar-se

do padre Flynn: tudo o que, em *D*, são falas misteriosas aqui converte-se em referências precisas a fatos compartilhados por todos os presentes (importante ressaltar ainda que a versão *TIH* só nomeará o morto dois parágrafos após esse diálogo inicial, quando em *D* teremos o nome logo ao começo da conversa – os efeitos dessa diferença são bastante intrigantes, pois se, de um lado, temos em *D* o nome logo ao começo do diálogo, de outro, falta-nos todo o restante para compreender as entrelinhas do que é discutido ali). Nada na fala de Old Cotter escapa a esse narrador anarcizado e algo arrogante, que inclusive criticará a redundância do velho em fazer uso dum termo informal (*upper storey*, literalmente "o andar lá em cima", forma jocosa de se referir à "cabeça como sede do pensamento ou intelecto" [OED]) e recorrer à gestualidade para explicitar seu significado, que, aproveitando o gesto aludido e o acervo de expressões de que dispomos em português, eu traduziria como "ficou pancada". Old Cotter não quer ser mal-compreendido nesta versão; ele até mesmo expõe o que o levou a crer que o padre Flynn morrera ("I noticed the window . . . you know"²). Isso, comparado ao diálogo em *D*, revela bem o contraste entre as duas propostas (*D* 2):

My uncle saw me staring and said to me:
 –Well, so your friend is gone, you'll be sorry to hear.
 –Who? said I.
 –Father Flynn.
 –Is he dead?
 –Mr Cotter here has just told us. He was passing by the house.

Temos a impressão, aqui, de que o garoto não foi capaz de perceber o tema da conversa anterior, e isso mesmo após o tio dizer "your friend". Na verdade, jamais saberemos se as frases elípticas de Old Cotter faziam mesmo referência ao padre Flynn

² O narrador tampouco parece interessado em equívocos. Considere-se, por exemplo, essa outra passagem suprimida em *D*, capaz de explicar também essa colocação de Old Cotter: "As I went home I wondered was that square of window lighted as before, or did it reveal the ceremonious candles in whose light the Christian must take his last sleep" (*TIH* 289). Com isso, ele evita o corte temporal abrupto que marca a passagem do primeiro para o segundo parágrafo na versão *D* ("as I went home") e ainda fornece o subtexto que responde pela procura do reflexo da luz de velas na janela do moribundo (coisa que em *D* só se torna compreensível com recurso aos comentadores da obra).

nessa versão: o texto foi construído de forma a sugerir tal possibilidade (ainda mais quando, pouco depois, o garoto-narrador escreve "I puzzled my head to extract meaning from his unfinished sentences" ao mesmo tempo em que imagina "the heavy grey face of the paralytic" [D 3]), mas em *D* não se encontra evidência suficiente para garanti-lo. É necessário suposição, ou então basearmos nossa interpretação na versão que se publicou primeiro, o que implicaria certos riscos... afinal, de que versão estaríamos falando?

Se lermos esse texto como um texto sobre mal-entendidos (e não sobre a maneira como uma criança lidou com a morte do velho amigo), não seria inverossímil pensar que o garoto fez uma inferência equivocada ao pegar pelo meio a conversa: acreditamos que a conversa seja sobre o padre Flynn porque é nisso que o garoto acredita, nisso que tanto ele quanto a narrativa (que se baseia justo em sua percepção) querem que acreditemos, mas apenas em *TIH* temos motivos de sobra para chegar a tal conclusão. Essa flutuação, manifesta em *D*, parece sugerir que devemos agir com cautela ao interpretar o papel de Old Cotter nessa nova versão do conto.

Hugh Kenner, um dos mais destacados pensadores do legado joyceano, propõe hipótese semelhante ao analisar outro conto do *Dubliners*, "Eveline", texto que lhe parece central na obra do autor irlandês por colocar em xeque a obrigatoriedade de onisciência da narração em terceira pessoa: "Joyce saw no reason why first-person narration should be the sole code for signalling some limitation of awareness" (KENNER, 2007: 80). Segundo o crítico, a ideia que se costuma fazer do conto como de inação e fraqueza, por conta de Eveline, na última hora, ter desistido do 'going away with him to be his wife' ('him' = Frank, seu namorado, um marinheiro que dizia a Eveline ter dado com a dita em Buenos Aires, onde ele teria uma casa a esperá-los), deve-se ao fato de os leitores comprarem como verdade o que é dito pela narrativa e não, por exemplo, a versão das pessoas com quem ela trabalha, que, segundo Eveline, nomeariam o mesmíssimo acontecimento como 'running away with a fellow'. A conclusão é sintomática do quanto o conto "Eveline" brinca com as projeções que leitores seriam convidados a fazer a partir do que se lê em sua superfície: "The reader believes such stuff – most readers seem to – by accepting as fact what seems to be

the narrative base of the story and is really no more than a careful statement of what naive Eveline has accepted" (KENNER, 2007: 81).

O crítico, que também discutiu os sentidos propostos pelas duas versões de "The Sisters", defende que, na primeira versão, "the boy-persona is an excuse for working in a grown-up commentary of impatience and wonder", ao passo que "[t]he wonder and impatience, in the revised edition, are placed as those of a boy" (KENNER, 1956: 50). Isso diz muito sobre a própria condução da narrativa, uma vez que se, na primeira versão, é perceptível o quanto o narrador acredita ter plena ciência do que insinua através do texto, o mesmo não se daria na segunda, quando insinuações se fazem meio que à revelia de qualquer consciência³. Convém, então, analisarmos de perto essas informações que, uma vez insinuadas no primeiro texto, são removidas ou ocultadas no segundo, pois os sentidos que elas produzem mudam radicalmente se restam ou não traços que permitam sua reconstrução.

³ Note-se, também, que na primeira versão o narrador tem acesso a eventos que não testemunhou ou até mesmo à consciência dos demais personagens: "and then he used to make believe to read his Prayer Book. Make believe, because, when Eliza brought him a cup of soup from the kitchen, she had always to waken him" (*TIH* 291). Na versão em livro, isso converte-se num relato da própria Eliza a respeito das esquisitices que recentemente vinha notando no irmão: "Mind you, I noticed there was something queer coming over him latterly. Whenever I'd bring in his soup to him there I'd find him with his breviary fallen to the floor, lying back in the chair and his mouth open" (*D* 8).

1.2. Bichas e serpentinas

A relação de parentesco entre Nannie, Eliza e o falecido, o padre James Flynn, é desde cedo escancarada na primeira versão, quando a narrativa, após referir-se a Nannie, começa uma frase com "His other sister, Eliza" (*IH* 290): *his* e *other* conectam as três pessoas e, então, temos já na segunda das cinco páginas um sentido possível para o título, sugestão essa que irá guiar a leitura das páginas restantes (e, mesmo que ao final essa sugestão prove-se insuficiente ou inadequada, ela ainda assim terá funcionado como uma espécie de orientação). A informação será confirmada reiteradas vezes, seja quando o garoto, a tia "and the two sisters" (*IH* 291) se acomodam para dar início ao diálogo final, seja quando a tia do garoto dirige-se repetidas vezes a Eliza como "Miss Flynn" (*IH* 292) ou ainda quando a narração nos apresenta um "'Poor Nannie', said her sister" (*IH* 292).

A versão em livro mostra-se muito mais econômica no tocante a esse detalhe, pois, além de suprimir o "His other sister, Eliza" e indicar em apenas duas ocasiões o fato das duas serem irmãs ("at her sister's bidding" and "she sat down behind her sister" [*D* 6]), ainda reduz para uma única aparição o "Miss Flynn" (*D* 7) no alongado diálogo final. A confirmação da irmandade entre as duas Flynn limita-se, portanto, a duas breves menções, na quinta das oito páginas do conto, e ainda precisaremos de uma página a mais para confirmar, por meio dum detalhe discretíssimo, o *Miss Flynn* dito pela tia, o parentesco das duas com o dito padre.

O garoto-narrador tem plena ciência desses parentescos e, uma vez que a narrativa assume o seu ponto de vista (e não como quem conta, mas como quem pensa uma dada história, sem imaginar um interlocutor que precise de contextualizações), é perfeitamente razoável essas informações serem trazidas com tal parcimônia. A relação entre estória e título, no entanto, começa a se complicar por conta dessa economia e, para além disso, ainda nos deparamos com o fato de, em *D*, apenas uma das irmãs revelar-se importante para a trama: na primeira versão, ambas mostravam-se relevantes no cuidar do padre (Nannie lia o jornal para o irmão, ela – e não Eliza – é quem dizia *Geral do Homem Livre* ["Freeman's General"] ao invés de *Jornal do Homem Livre* ["Freeman's Journal"], ambas tinham várias ações em conjunto...) e o título forçava a atenção do leitor a buscar sua razão ali, quando em *D*

somente Eliza tem um papel relevante, coisa que vai trazendo obstáculos a qualquer tentativa de conciliar título e história.

Chamando a atenção para o lapso aludido acima, na versão em livro agora é Eliza quem o comete ("Father O'Rourke [...] wrote out the notice for the *Freeman's General*" [D 7]) e em discurso direto, numa fala direcionada à tia do garoto-narrador. Antes o engano tinha por intuito exemplificar, da ótica desse narrador anarcizado, o quanto as irmãs não eram nada inteligentes ("Of course, neither of his sisters were very intelligent. Nannie, for instance, had been reading out the newspaper to him every day for years, and could read tolerably well, and yet she always spoke of it as the *Freeman's General*." [TIH 291]), mas na versão-livro, com o lapso sendo cometido em discurso direto, não sei sequer se podemos concluir que o garoto é responsável por seu registro escrito, esse garoto que agora guarda para si a maior parte dos juízos que faz sobre os demais personagens. E, se antes não havia desvios da norma culta em ponto algum do texto, na versão final Eliza passa a prodigalizá-los no alongado diálogo final ("she's wore out" [D 7], "rheumatic wheels" [D 8] ao invés de "pneumatic wheels", "he was wanted for to go" [D 9], "brought in a light for to look for him" [D 9]), o que nos leva a pensar se o preciosismo desse registro não se deveria a uma figura narrativa por trás do garoto-narrador – aquela responsável por escolher "The Sisters" como título ou, mesmo, por terminar abruptamente a estória.

Numa estória focada em explorar os pensamentos de uma criança frente à morte de um velho amigo e ao clima de mistério que rodeia essa morte, o que significaria o título fazer alusão direta às irmãs do padre Flynn e não ao próprio padre ou ao garoto? Eis uma pergunta que desde a publicação do livro vem tentando ser respondida e que esperamos oferecer novos elementos para sua resolução com o presente texto.

Continuando o levantamento das diferenças entre as duas versões, também parece-nos relevante perceber a oscilação quanto à pronúncia do latim que o padre Flynn ensinou ao garoto. O que era, a princípio, a pronúncia italiana aprendida em Roma ("He had studied at the college in Rome, and taught me to speak Latin in the Italian way" [TIH 291]) torna-se na versão final algo bastante ambíguo: "He had studied in the Irish college in Rome and he had taught me to pronounce Latin properly" (D 5). Confrontando-se com o texto final, o *Italian way* parece sugerir um garoto que não

compra completamente a ideia de que aquela fosse a pronúncia acertada, única, ou, ainda, sugeriria que ele acredita existirem várias, todas equivalentes – em ambas as possibilidades, o garoto nos estaria sendo apresentado como uma espécie de mini-Joyce, sagaz demais para sua curta idade.

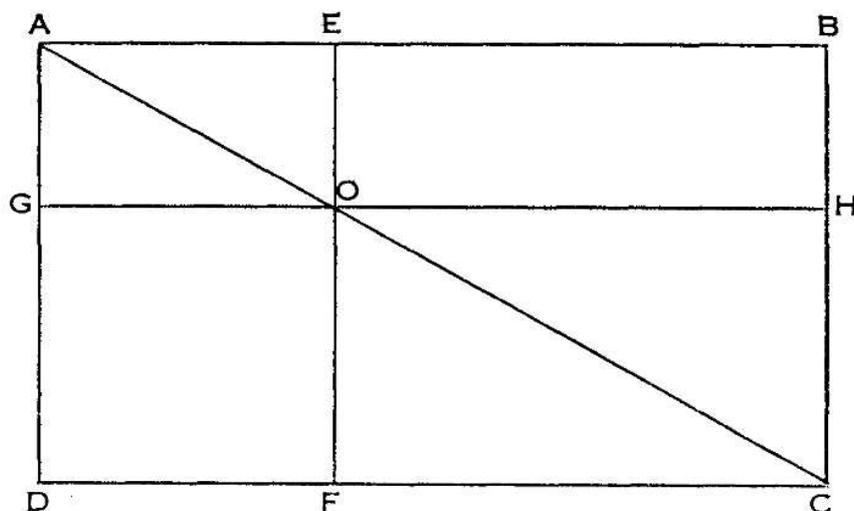
Properly já nos leva a pensar outras hipóteses. Florence Walzl defende que permanece uma referência à pronúncia italiana (e acresce que pode, além disso, representar a denúncia de "one form of dominance of Rome over the practices of nationalistic churches" [WALZL, 1973: 394]), mas diversos comentadores da obra afirmam que havia três formas em disputa à época, a restaurada, a eclesiástica e a própria de cada nação, sendo impossível concluir qual variante fôra ensinada ao garoto. Qualquer que seja a variante aludida aqui, agora vemos um garoto que assume a posição de pupilo frente ao tutor, que aceita como verdade inquestionável o que este lhe ensina. A manutenção da referência ao local onde o padre se forma (agora acrescentando *Irish* ao *college*), mais o fato de conhecermos a expressão usada originalmente, estaria aqui indicando que *properly* remete à pronúncia italiana? Se sim, isso poderia desvelar todo um esforço da nova redação por redizer o que fôra dito pela versão primeira, dessa vez valendo-se duma concisão que não raro assume um cariz equívoco. Parece um detalhe desimportante, mas nos ajuda a conjecturar novas possibilidades de sentido para essa reescritura.

Outra diferença que pode lançar luzes sobre a natureza das inferências que o conto pressupõe diz respeito à surdez de Nannie. Em *TIH* não há espaço para dúvidas: em sua primeira remissão à personagem, o narrador já nos esclarece "Nannie (who is almost stone deaf) read out the newspaper to him" (*TIH* 290), dizendo ainda que o padre, quando se cansava de ouvir as notícias, chacoalhava a caixa de rapé para não ter de gritar com ela (*TIH* 290-1). Mais algumas linhas e outra remissão: "Nannie received us in the hall, and, as it was no use saying anything to her, my aunt shook hands with her for all" (*TIH* 291).

A edição revisada procede de maneira radicalmente distinta. Eliminando tanto a remissão direta à surdez de Nannie quanto ao costume do padre de chacoalhar a caixinha, toda a informação a esse respeito se resumirá a "Nannie received us in the hall; and, as it would have been unseemly to have shouted at her, my aunt shook hands with her for all" (*D* 6). O *no use saying anything to her* torna-se *unseemly to*

have shouted at her, e é só o que temos. Em se tratando duma senhora idosa, faz sentido imaginarmos que a frase remeta a surdez (como o fazem unanimemente a crítica e comentadores), mas o jogo das inferências começa a se complicar, pois entre "inútil dizer-lhe o que quer que seja" e "indelicado gritar com ela" podemos, similarmente ao questionamento já feito em relação ao latim, aventar a hipótese de que na nova versão ela não fosse de todo surda, mas apenas apresentasse um déficit auditivo. Os eufemismos e circunlóquios exigidos pela etiqueta vão se fazendo mais frequentes na versão *D* e isso, junto às experimentações com concisão, vai levando a um mascaramento do texto, o texto cada vez sendo menos sobre a estória que se conta em si e mais sobre o próprio processo do contá-la.

O recorte me parece bastante apto para ilustrar a ideia de "gnomon in the Euclid" (*D 2*), citado pelo garoto-narrador ao começo da versão revisada: não se trata apenas duma lacuna colocada ali propositalmente, mas sim duma informação que foi suprimida sem apagar os vestígios do que lá já esteve, permitindo com isso uma restituição ou, quando menos, imaginarmos essa possibilidade. De acordo com Thomas E. Connolly (CONNOLLY, 1965: 195), a edição do Euclides que mais provável Joyce conhecesse definia gnômon como: "In any parallelogram the figure which is composed of either of the parallelograms about a diagonal and the two complements . . . is called a gnomon. Thus, if we take away either of the parallelograms AO, OC from the parallelogram AC, the remainder is called a *gnomon*."



Em outras palavras, gnômon poderia assumir para "The Sisters", assim como para todo o *Dubliners* (já que a expressão só comparece na versão em livro), a imagem dúbia de algo que acena para a própria falta (potencialmente reconstituível) ao mesmo tempo que afirma-se como suficiente em si, ou seja, algo que se define ora pelo que se ausenta, ora por seus novos precisos contornos. Apesar de citar justo essa definição, Connolly insiste, como praticamente todos os demais críticos, na compreensão superficial de gnômon como "remainder after something else has been removed" (CONNOLLY, 1965: 195). Anos antes e na mesma toada, Gerhard Friedrich escreveu um minucioso estudo sobre a importância dessa imagem para o conto, exemplificando-a com todo um rol de traços supostamente gnômicos a serem encontrados lá (FRIEDRICH, 1957: 422-3):

The characteristics of the Euclidean gnomon are moreover exhibited by Joyce's method as well as by the essential human content of "The Sisters". Such structural detail as old Cotter's "unfinished sentences", the boy's inability to remember the end of his dream, his groping his way towards his usual chair in the corner of the late Father Flynn's sitting-room, and the broken-off ending of the story emphasized by ellipsis points, exemplifies a condition even more strikingly indicated by the priest's talking to no one, wandering about by himself, and being found hidden away in his confession-box in the locked and dark chapel, and further by the symbolic gazing into the empty fireplace in the dark room behind the shop.

Tudo pode ser lido como gnômon dessa perspectiva, e ficamos com a impressão de que o narrador plantou ali, astutamente, essa palavra. Mas temos apenas um garoto anônimo, de idade desconhecida, pensando a história – não o próprio James Joyce. Já no começo, o texto nos leva a imaginar *paralysis* e *gnomon* em conexão (talvez *paralysis*, doença que parece ter afetado o velho após os derrames, por livre associação tivesse sugerido ao garoto o *parallelogram* da definição de *gnomon*) e essas duas, por sua vez, relacionadas a *simony* (segundo o garoto, o velho era simoníaco, mas não temos acesso aos motivos que o levaram a acreditar nesse fato), palavras que, uma vez ocorridas ao garoto, parecem querer funcionar como chaves de leitura não só desta história como também das demais quatorze.

Algo nelas implora para que estabeleçamos tal relação, tenta impor que essa relação seja inevitável para o pleno entendimento do conto e de sua função no livro, razão suficiente para resistirmos a elas – é isso ou corremos o risco de nos tornar marionetes da obra, de dizermos o que ela quer que digamos sem, com isso, pormos em evidência a sua própria maquinaria verbal. Pensar tais termos como palavras-chave casa muito bem com uma visão moralista do *Dubliners*, visão essa incapaz de apreender a ambivalência dos sentimentos de Joyce para com Dublin.

Outro exemplo possível de gnômon na própria reescritura da obra poderia ser a apresentação que se faz de Old Cotter. Na primeira versão, diz-se que ele é "the old distiller who owns the batch of prize setters", para só então relatar que, a princípio, era bem interessante ouvi-lo falar de "'faints' and 'worms'" (*TIH* 289, aspas no original). A revisada não só antecipará, retirando as aspas, o "faints and worms" (*D* 2), como também alterará completamente o contexto dessas palavras, dizendo logo após elas: "but I soon grew tired of him and his endless stories about the distillery" (*D* 2). Como afirma Andreas Fischer, na versão de 1914 o leitor não foi preparado para perceber as duas palavras como termos técnicos da destilaria e, com isso, "the uncontextualized words *faints* and *worms* with their possible connotations of weakness and decay sound strange and ominous, mirroring the effect the words *paralysis*, *gnomon* and *simony* have on the narrator" (FISCHER, 1988: 21).

Mais de um tradutor viu-se em maus lençóis por conta desse jogo inusitado de inferências que traz a polissemia de *faints* e *worms* para o primeiro plano, borrando os sentidos técnicos que elas assumiriam na fala do Old Cotter. Podemos, talvez, até imaginar que a instabilidade provocada por essa alteração aponte para a própria maneira como o garoto lida com os sentidos técnicos desses termos, sentidos esses que ele sabe distintos, estranhos, sem, no entanto, ser capaz de delimitar seus contornos. E nisso percebe-se que o manuseio desse artifício – o indeterminável – pode provocar considerável instabilidade nos sentidos que o texto veicula, a supressão de passagens na prática não só forçando o leitor a recuperá-las como ainda abrindo o texto para significações de todo imprevistas, ou seja: gnômon.

1.3. I know what you mean: Padre Flynn, o Brunetto Latini de Joyce

Para parte da crítica joyceana, a conversa inicial com Old Cotter teria deixado a tia inquieta e, uma vez que ela não conseguiu inferir os subtextos que ele e o marido pareciam compartilhar, resolveu ir à casa do falecido padre em busca de esclarecimentos. Na versão primeira, o problema já se faz presente mas não de forma tão nítida, por exemplo quando ela pergunta "Do you think they will bring him to the chapel?", recebendo em retorno, de Old Cotter, "Oh, no, ma'am. I wouldn't say so" e, do marido, "Very unlikely" (*TIH* 290). O diálogo que entretém com Eliza, a respeito dos cuidados pós-morte, vai revelando algo de suas suspeitas: "And everything . . . ?" Terence Brown, no comentário que escreve sobre a passagem, é taxativo em dizer que "[t]he questioner seems to express concern here as whether Father Flynn received Extreme Unction before death", acrescentando ainda que "[t]he rite would only be refused in exceptional circumstances" e que "only in case of something very disgraceful indeed could it be imagined that a dying priest could be refused this last Sacrament of his Church" (JOYCE, 1992: 243). O mistério ronda a figura do padre e faz com que ela chegue a pensar em algo da ordem do pecaminoso, talvez, e isso acrescido ao fato do marido e Old Cotter darem a entender que o padre enlouquecera (impressão que Eliza, tentando negar, acabará reforçando⁴).

A versão em livro, por sua vez, omite por completo a discussão sobre a loucura do padre, inserindo elipses e dubiedades no lugar. As reticências com que Old Cotter verbaliza o que pensa do padre (somente em *D*) associadas ao sorriso grotesco deste, que a princípio deixava o garoto-narrador sem jeito (*uneasy*) – os dentes descorados à vista, a lingueta apoiada sobre o lábio inferior (imagem presente em ambas as versões) –, e associadas também à referência a um garoto misterioso que fez com que o padre quebrasse um cálice (relato presente igualmente em ambas), levou críticos a inferirem que essa equivocidade não podia senão implicar conotação sexual. Tal interpretação começa, aliás, antes mesmo da publicação do livro, com o então gerente

⁴ "Not that he was anyway mad, as you know yourself; but he was always a little queer. Even when we were all growing up together he was a little queer. One time he didn't speak hardly for a month. You know, he was that kind always." (*TIH* 292)

da Maunsel & Co, George Robert, que em 1909 concordara em publicar o *Dubliners*: em 20 de agosto de 1912, Joyce escreveu ao irmão que esse homem lhe perguntou "very narrowly was there sodomy also in *The Sisters* and what was 'simony' and if the priest was suspended only for the breaking of a chalice" (JOYCE, 1966: 305-6). Joyce não diz como respondeu, favorecendo a suspeita.

Old Cotter afirma, grosseiramente, que é ruim para as crianças "to have too much to say to a man like that", defendendo ainda que o melhor era deixar "a young lad run about and play with young lads of his own age and not be . . ." (*D* 30). O tio concorda e prescreve ao garoto exercício e banhos gelados, o que, desde Michael West (WEST, 1970: 371), passou a ser lido como conselhos vitorianos para diminuir as chances da criança se masturbar. Como, porém, acreditar que o tio e um velho amigo da família (por quem o garoto nutria vivo interesse no passado) discutem calmamente questões sexuais envolvendo a criança e um padre? Não seria mais fácil ver, nesses conselhos e ressalvas, uma forma atualizada do *mens sana in corpore sano*, famoso verso de Juvenal [Sátira X] que acabou por tornar-se aforisma?

Connolly (CONNOLLY, 1965: 193) foi um dos primeiros a apontar que a partir das "vague and tantalizingly incomplete sentences" de Old Cotter "one may conclude anything or nothing about Father Flynn". Thomas Dilworth vai além, declarando que "because we know only that the priest has been paralyzed by strokes, we suspect Cotter of ridiculous bias against paralytics, a bias shared apparently by some Joyce critics who see the physical ailment as symbolic of some moral distortion" (DILWORTH, 1993: 100) – ideia que ganha relevo quando supomos que "Cotter may resent having lost the boy as audience to the priest" (DILWORTH, 1993: 100). E continua seu raciocínio dizendo, ainda à mesma página, que "the lustful connotations of the priest's smile" são "merely a consequence of physical paralysis", o que faria sentido se recordássemos que o diálogo da versão primeira girava claramente ao redor da loucura (o desequilíbrio mental se fazendo ler pelo corpo, o oposto do *mens sana*): "he was always a little queer", "even when we were all growing up together he was queer", "one time he didn't speak hardly for a month", "[p]erhaps he read too much" (*TIH* 292), frases que, assim como as já citadas do diálogo inicial, só comparecem na versão primeira (em ambas as versões, Eliza ainda apontaria para a *scrupulousness* do padre e para o fato dos deveres do sacerdócio serem *too much for him*). Devemos

imaginar que a doença ali pressuposta permanece a mesma ou, agora, na versão em livro, as evidências sugeririam outra conclusão?

Se, em *TIH*, os personagens pareciam concluir que o padre enlouquecera, na versão em livro a equivocidade de suas falas e pensamentos parece apontar outro desfecho e, ao mesmo tempo, insinuar algo muito mais indizível, e é aqui que o título volta ao primeiro plano, com Leonard Albert advogando uma nova forma de lê-lo (ALBERT, 1990: 362-3):

In Joyce's day the most common terms for a homosexual were "Mary," "sister Mary," or just "sister." These terms were largely limited to the male heterosexual community; they were taboo words and so profoundly embarrassed mixed society that they were abbreviated, ameliorated, and diminished to "sissy," which survives in a somewhat attenuated sense no longer taboo. *Webster's New International Unabridged* defines "sissy" as, among other things, "an effeminate man or boy," and, as first meaning, "diminutive of *sister*." (...) "The Sisters," therefore, has a meaning akin to "the odd couple," or in today's phrase, "the gay couple."

A hipótese *sister / sissy* é fabulosa, mas a forma como o crítico a explora me faz pensar na ideia que ele faz de homossexualidade. Não há qualquer relacionamento homossexual em jogo; quando muito, há pedofilia, e olhe lá. Ele tenta interpretar o título como referência tanto às duas irmãs, quanto ao casal padre e garoto (!?): faz sentido questionarmos a quais irmãs o título alude, mas não vejo razão em inferirmos daí a existência dum "casal gay" e em culparmos o garoto por, além do mais, querer encobrir a relação ilícita. Mais válido problematizar o *irmãs* de outra perspectiva.

Temos visto que mesmo antes de publicado o livro, leituras da versão final já vislumbravam ali sodomia. O cheio-de-dedos com que o tio e Old Cotter, na presença do protagonista e da tia, discutem a proximidade entre o pequeno e o padre, as imagens dúbias prodigalizadas pelo garoto-narrador em relação ao falecido, assim como as falas estranhas com que Eliza se refere ao irmão⁵, tudo aquilo que aí não se

⁵ Importante apontar, aqui, para um detalhe que tem merecido nenhuma atenção da crítica: ao relatar o incidente do cálice ("It was that chalice he broke . . . That was the beginning of it. Of course, they say it was all right, that it contained nothing, I mean. But still . . . They say it was the boy's fault. But poor James was so nervous, God be merciful to him!" [D 9]), o começo

diz, por força do não dizer vai fazendo-se agora indizível, convite que impõe ao leitor projetar seus fantasmas sobre o texto, algo definido por Marilyn French como o próprio modo dublinense de pensar (FRENCH, 1978: 444):

The major devices used in the stories for conveying the Dublin mode of thinking are masking language and gaps. Masking language is euphemistic, clichéd, or perceptual, that is, saying what one thinks one is supposed to say. Gaps are ellipses in logic, language, or information. As is always the case with Joyce, the theme is not merely pointed to, but is incorporated into the style: the reader is forced to experience it.

Poderíamos ainda trazer à baila outra passagem suprimida da versão em livro, onde o garoto-narrador afirma que o padre Flynn "had an egoistic contempt for all women-folk, and suffered all their services to him in polite silence" (*TIH* 291). A frase dá a entender que o padre tinha problemas com o gênero oposto e, dada a leitura sexualizante que passa a se impor sobre a obra, poderíamos tentar enxergar aí uma insinuação de que o padre ou não sentisse qualquer desejo sexual, algo altamente desejável no cargo que ocupa, ou só não o sentisse por mulheres. Mas, talvez por ser essa uma forma muito óbvia de instaurar o problema ou por, na segunda versão, Joyce passar a privilegiar uma narração que se ativesse aos fatos perceptíveis ao garoto, evitando juízos e conclusões sobre eles, a questão é que em *D* a passagem foi suprimida e dela não há mais vestígio... ou, então, haveria apenas no título.

Esse padre, então – aos olhos de uma sociedade patriarcal que concede ao homem e somente ao homem o direito de sentir desejo, mas que também lhe impõe o dever de senti-lo –, ao ser lido como pessoa que ou não sente desejo ou que só não o sente por mulheres se emascularia, passando ele próprio a fazer as vezes de mulher, de *sissy*, *sister*, o título indicando, portanto, não que garoto e padre formassem um casal (!), mas sim que ali, aos olhos dessa sociedade, viveriam não duas, mas três

dos problemas do padre James Flynn, Eliza refere-se tão-somente ao que "they say", nunca ao que "he says", como se sequer tivesse podido conversar a respeito com o próprio irmão. Isso tudo, somado ao "James was so nervous" e ao "God be merciful to him", para além do fato de jamais descobrirmos quem é esse outro garoto (um coroinha, como apontam críticos?) ou onde se deu a cena (missa?), parece conspirar para que imaginemos algo medonho sobre o padre, o que careceria de qualquer comprovação textual.

irmãs. Pura especulação sim, mas única maneira de o título fazer sentido, baseada no fato tanto de ele ser padre quanto de as lacunas prodigalizadas pela narrativa convidarem quem lê a obra a completá-la com tudo o que lhe pareça suficientemente indizível. O interessante do dispositivo é que permitiria a essa nova versão funcionar como denúncia de pedofilia na Igreja (ou ainda como crítica ao celibato clerical, que, sendo imposto e não por vocação, poderia produzir enlouquecimento – a própria Elisa já afirmara, sobre o irmão, que "[t]he duties of the priesthood was too much for him" [D 8]), mas também como crítica ao conservadorismo das interpretações, determinadas a enxergar nessas lacunas indícios de comportamento sexual considerado aberrante. Seria então o primeiro experimento de Joyce com títulos que transformassem por completo os sentidos produzidos pelo texto, algo levado às últimas consequências na nomeação do *Ulysses*.

Permaneceria como dúvida apenas quem responde por esse *sisters*, por conceber o padre Flynn dessa forma. Os tios com certeza não, uma vez que não viam problema no padre e o garoto serem tão próximos, as irmãs tampouco, por conta da ingenuidade que transparecem ao longo do relato, Old Cotter talvez, mas não se sabe se seu incômodo tinha origem na condição mental e física do padre ou se de fato em suspeitas de que ele fosse pedófilo ou homossexual, ou o próprio garoto e, nesse sentido, pode-se imaginar que o fim abrupto da narrativa tenha que ver com a constatação desse fato (a epifania que Joyce costumava associar aos contos do livro, quem sabe). Mas esse uso específico de *sisters* não parece verossímil na boca nem do garoto nem de Old Cotter, restando conjecturar se a responsabilidade pela palavra não se deveria então a um outro grupo, esse que se nomeia no título do conjunto dos contos: *Dubliners*.

2. Da inteligibilidade e traduzibilidade do *Ulysses*

2.1. A obra da crítica

Em 1925, o jovem escritor Jorge Luis Borges publicava uma resenha pioneira sobre o *Ulysses* (1922) de James Joyce, onde previa serem necessários ainda uns bons anos de investigações para os assombros do livro irem se fazendo legíveis: "de aquí diez años – ya facilitado su libro por comentadores más tercios y más piadosos que yo – disfrutaremos de él" (BORGES, 1925: 6). Não fazia ideia, por certo, do tipo de *terquedad* ('teimosia, obstinação') que se aferraria cedo ao destino do livro e que acabaria por tornar-se parte indissociável da leitura da obra. E é assim que flagramos o mesmo Borges, dezesseis anos depois, ainda admirado com "una feliz omnipotencia de la palabra" que se apercebe no *Ulysses*, mas agora indisposto com as conclusões oficiosas que se vão produzindo e reproduzindo sobre o romance, em especial as de (BORGES, 1941: 61):

su intérprete oficial, Stuart Gilbert, [que] ha propalado que cada uno de los dieciocho capítulos corresponde a una hora del día, a un órgano corporal, a un arte, a un símbolo, a un color, a una técnica literaria y a una de las aventuras de Ulises hijo de Laertes, de la simiente de Zeus. La mera noticia de esas imperceptibles y laboriosas correspondencias ha bastado para que el mundo venere la severa construcción y la disciplina clásica de la obra. De esos *tics* voluntarios, el más alabado ha sido el más insignificante; los contactos de James Joyce con Homero, o (simplemente) con el senador por el departamento del Jura, M. Victor Bérard.⁶

6 Alfredo Alonso Estenoz (2013: 73) traz uma nota para aclarar a ironia da passagem, donde se depende que, para Borges, Gilbert era em relação ao *Ulysses* o que Bérard foi para a *Odiseia*: "Victor Bérard (1864-1931) fue un helenista, traductor y político francés, famoso por su traducción al francés de la *Odisea* y por intentar reconstruir el viaje de Ulises, usando su propio barco, para probar que Homero no había inventado algunos de los lugares mencionados en su poema ('Porquoi Victor Bérard?')". No entanto, qualquer que fosse a opinião de Borges sobre Bérard, Joyce não compartilhava dela, uma vez que o livro do helenista francês *Les Phéniciens et l'Odyssee* (1902) foi decisivo para a escritura do *Ulysses* (SEIDEL, 1976: XV).

Gilbert, ali designado ironicamente de o *intérprete oficial*, é autor de *James Joyce's Ulysses: A study* (1930), obra que se propôs a esmiuçar os tão anunciados paralelos entre o *Ulysses* e a *Odisseia* de Homero (T. S. Eliot, num famoso ensaio de 1923, "Ulysses, Order, and Myth", já defendia a importância desses paralelos e a necessidade de uma obra que os estudasse a fundo [ELIOT, 1975: 175-8]), mas que também se constituiu o primeiro trabalho de fôlego sobre os principais temas do romance, assim como sobre a trama (no mais das vezes não óbvia) e as técnicas estilísticas que subjazem a cada episódio. Um ano antes seria ainda publicada a tradução francesa empreendida por Auguste Morel, com a qual o próprio Gilbert colaborou e que também contaria com a revisão de Valery Larbaud e, como orgulhosamente ostenta a capa do volume, de Joyce em pessoa (Gilbert, na reedição de seu estudo em 1952, lançaria mão do mesmo recurso para defender a legitimidade de suas hipóteses [GILBERT, 1969: 8]: "the ideas, interpretations, and explanations put forward in these pages are not capricious or speculative, but were endorsed by Joyce himself").

Duas obras que se tornariam referência incontornável nessas primeiras décadas de *Ulysses* e que aumentariam consideravelmente a sua legibilidade, a tradução como apresentadora dos seus sentidos mais superficiais e possível dirimidora das não poucas dúvidas vocabulares ("entièrement revue par [...] l'auteur", não esquecer), o estudo como comentário sobre o andamento de cada episódio e como defensor de que o sentido último dessa obra deveria ser buscado não na obra em si, mas nas relações que ela entretém com a epopeia de Homero. Convém notar, no entanto, que ambas as publicações vieram à luz quando a comercialização do *Ulysses* era proibida tanto nos Estados Unidos da América quanto no Reino Unido (na Irlanda nunca houve proibição, mas Joyce era lá tão odiado à época que ela nem chegava a se fazer necessária), proibição motivada pelo livro ser, em alguns específicos excertos, suficientemente legível para ser considerado obsceno e, ao mesmo tempo, no restante todo, complexo o suficiente para ser considerado ilegível.

A censura, aliás, começa a ameaçar o *Ulysses* antes mesmo da versão em livro, quando Joyce, em 1919, publicou na revista americana *The Little Review* o episódio conhecido como "Nausicaa", décimo terceiro, onde vamos encontrar na praia o Sr.

Leopold Bloom masturbando-se discretamente ante o exibicionismo de Gerty MacDowell, jovem desconhecida de pensamentos nada pudicos com quem ele interage à distância sem trocar palavra, tudo isso ironicamente narrado num estilo que imita o de uma romancista vitoriana (KENNER, 1987: 101) ou, na hipótese de Francis Russell, "in the circulating library style of the 'nineties' – which is to say in the style deemed by Victorian lending libraries to be pleasing and instructive to the young person" (apud VANDERHAM, 1998: 39). Importante frisar ainda, como o faz Vanderham à mesma página, que a maior ofensa perpetrada por Joyce nesse episódio era não tanto a corrupção da jovem por parte de Leopold, mas sim "the fact that she was not the angelic being of the Victorian imagination", ou seja: "Gerty MacDowell's romantic sentimentality may be that of the archetypal Victorian heroine, but her thoughts and actions are not".

"Nausicaa" e "Penelope" – episódio final, o inquietante monólogo de Marion Bloom, esposa de Leopold – são os dois momentos que se fizeram mais nitidamente legíveis no livro, ambos protagonizados por mulheres, e é curioso que Joyce tenha escolhido justo os dois para tratar de conteúdo abertamente sexual, o conteúdo que no fim das contas resultaria na proibição do livro por mais de uma década (nos EUA ela só seria revogada de vez em 1934 e a primeira edição britânica demoraria ainda dois anos). Nesse sentido, pode-se pensar que aumentar a legibilidade da obra como um todo (que, aliás, precisava ser contrabandeada para poder ser lida em países de língua inglesa) e proporcionar-lhe uma significação especial pela afirmação do vínculo supostamente indiscutível com a *Odisseia* homérica, inclusive nessas passagens tidas como obscenas, tinham como um de seus propósitos nítidos ensejar a revogação da censura que pesava sobre o *Ulysses* desde antes mesmo do seu lançamento⁷.

7 Segundo Lainey, os esquemas Linati e Gilbert foram pensados já num estágio avançado da construção do *Ulysses*, momento em que Joyce se esforçava por dar uma impressão de unidade ao romance para enfrentar tanto a censura, que tachava sua obra de obscena, quanto as diversas críticas que a acusavam de caótica: "The schemata that Joyce devised were partly defensive attempts to forestall further instances of just this sort of snipping. [...]. For now, throughout most of 1921, Joyce was writing the book's final episodes at the same time that he was correcting proofs for the book version of its earliest episodes. The proofs, in effect, became an occasion for inserting countless interwoven details that would suggest an overarching, architectonic unity." (LAINEY, 2005: 224).

No entanto, qualquer que fosse o intuito inicial dessas duas estratégias (elucidar e homericizar), rapidamente elas se converteram na razão de existência da crítica joyceana, dando origem a uma série de obras, por vezes enciclopédicas, que visavam tanto escancarar dados que complexificassem a leitura (pessoas e fatos que podem ter servido de inspiração, possíveis citações implícitas nas passagens, diálogo com outros textos, etc.) ou que só a custo pudessem ser inferidos no romance (sirva de exemplo a data em que a narrativa transcorre, o famoso Bloomsday, 16 de junho de 1904, disponibilizada em apenas duas discretíssimas aparições nas 643 páginas do *Ulysses* [U 10.376 e 17.1455], ou mesmo a existência do *Bloomsday book* [1996], de Harry Blamires, que se propõe a esmiuçar a narrativa escondida por trás de cada parágrafo do romance) quanto propor leituras de toda e qualquer passagem à luz de alguma esperável correspondência homérica (indício de que a tal crítica teria enfim "apreendido" a obra, a boa e velha "opinião do autor" determinando, ainda hoje, as leituras possíveis do romance⁸).

Não à toa Ezra Pound, contrariando já no ano de lançamento do *Ulysses* essa versão oficiosa que se queria impor com base na autoridade de Joyce, defendia que "these correspondences are part of Joyce's mediaevalism and are chiefly his own affair, a scaffold, a means of construction, justified by the result, and justifiable by it only" (POUND, 1967: 197), vendo no *Ulysses* menos um diálogo com Homero do que uma radicalização do realismo de Flaubert. Já Borges, como vimos, tachava essas correspondências de "tics voluntarios", tão imperceptíveis e laboriosas quanto insignificantes, afirmando ainda, no mesmo ensaio, que nem ele nem o resto do universo de fato leram o romance de Joyce, pois "la consecutiva y recta lectura de las cuatrocientas mil palabras de *Ulises* exigiría monstruos análogos [ao personagem Funes, do conto borgiano 'Funes el memorioso', pessoa incapaz de esquecer]" (BORGES, 1941: 61).

Hugh Kenner, um dos poucos joyceanos que soube pensar numa perspectiva crítica essa profusão de dados e conjecturas que se foram produzindo sobre a obra de

⁸ Joyce, não sem muita ironia, responsabilizava justo essa maquinaria acadêmica pela imortalização do *Ulysses*: "I've put in so many enigmas and puzzles that it will keep the professors busy for centuries arguing over what I meant, and that's the only way of insuring one's immortality" (ELLMANN, 1982: 521).

Joyce, um dos primeiros, inclusive, a vislumbrar nas correspondências homéricas um sentido paródico, irônico, em suma complementar e não a significação última da obra, apresentou um diagnóstico dos estudos joyceanos aos cinquenta anos da publicação do *Ulysses* e é curioso reconhecer que o diagnóstico parece hoje fazer tanto sentido quanto fez à época (KENNER, 1972: 19):

Fifty years with *Ulysses*, surely by now the most written-about and lectured-about novel in any language, its margins black with cross-references: criticism after a seance of that duration has surely very little left to say? So much homework is done; so many, many facts have been checked out – Homeric facts, newspaper facts, city directory facts; in the post-Ellmann years biographical facts, more murkily present; and as for the naturalistic core, the old-fashioned novel's inventory of Things That Happen, surely Joyce (assisted by Gilbert, Budgen, Kain, Blamires, and so on to no last term) has left us in no doubt about any of that? It is understandable if we feel we have reached a point of negligible returns. We know the book, at last, too well to know any more. And suddenly it begins to look as though *Ulysses* has barely been read at all. The naturalistic core, precisely that, we have taken to much for granted.

Hoje, às vésperas do centenário da publicação, a leitura do *Ulysses* vai cada vez mais se assemelhando ao estudo de um espécime verbal morto pelas reiteradas vivisseções que lhe fizeram, livro tão esmiuçadamente descrito e catalogado que às vezes torna-se mais seguro confiar nessas informações prodigalizadas a seu respeito do que naquilo que a própria leitura do livro revelaria. Pesam sobre a obra, quase impedindo-nos de virar as páginas, prateleiras, estantes, bibliotecas inteiras de escrutínio e reflexão, esforços que, no entanto, ao invés de torná-la mais inteligível de maneira geral, parecem mesmo é querer botar em xeque qualquer impressão de inteligibilidade que se experimente durante a simples leitura do texto. Não à toa defende-se que a primeira leitura do romance seja sempre a segunda (e quem tem tempo sequer para uma primeira?), munida ainda de comentadores e enciclopédias concebidas especificamente para esse fim, um livro para ser estudado, não lido, o que só vai reafirmando a crença nefasta de que a pessoa apropriada para lidar com o *Ulysses* é não a apreciadora comum de literatura, nem a escritora aliás, mas sim a acadêmica, umbiguista, escarafunchadora de sentidos ocultos.

2.2. A crítica da crítica

A questão me faz pensar em várias cenas do episódio 17 do *Ulysses*, conhecido como "Ithaca" (o favorito de Joyce, segundo Gilbert [1969: 315]), momento em que a narração se dá não pela apresentação direta dos acontecimentos, mas por meio de uma série longuíssima de perguntas e respostas algo pedantes, não raro aparentemente despropositadas, que vão permitindo ao leitor inferir o que pode e o que talvez não tenha podido acontecer na cena, sem nunca conceder-lhe acesso direto ao que foi especificamente feito ou dito pelos personagens. Esse episódio, que costuma ser entendido como no limiar entre "satire on the naturalistic writer's preoccupation with detail" e "humourless exercise in the manner of classic naturalism" (LITZ, 1974: 391), parece em verdade uma ironia mordaz em relação ao próprio funcionamento da maquinaria acadêmica, propensa que está a produzir sentidos ininterruptamente sobre as obras sem nunca questionar-se até onde de fato ir, quando parar e a que serve essa proliferação desmedida de sentidos.

Como exemplo, dentre inúmeros, pode-se pensar o momento em que a narrativa pergunta-se se, tendo Leopold aberto a torneira da pia, a água escorreu, e em resposta nos é dito que sim e faz-se todo um levantamento (considerado "acurate" pelo *'Ulysses' Annotated*, de Don Gifford e Robert J. Seidman, obra enciclopédica que se propõe a decifrar e sugerir hipóteses interpretativas para cada mísera passagem do *Ulysses*⁹) dos lugares por onde a água teria passado desde a reserva Roundwood até a pia de Leopold, apontando-se ainda o custo dos encanamentos, a vazão da água, o processo de filtragem, profissionais envolvidos, etc., tudo isso num tedioso e, por conta disso, divertidíssimo parágrafo (*U* 17.163-82). Difícil não ver relação entre o que essa passagem nos diz e o que o diagnóstico apresentado por Kenner.

9 A primeira edição data de 1974, tendo sido revisada e expandida em 1988, e a importância dela para se pensar a própria inteligência do *Ulysses* fica evidente, p.ex., no depoimento que Leevi Lehto fez sobre suas escolhas ao traduzir o romance para o finlandês: "My rule of thumb has been to abstain from domesticating if Gifford & Seidman consider it necessary to add an explanation to their English readers" (NISKANEN, 2010). O comentário de Kenner sobre a primeira edição: "by no means impeccable, but a good place to look first" (KENNER, 1987: 176).

Alguns parágrafos à frente e o episódio, possivelmente sugestionado por um curioso diálogo a respeito de destino e coincidências etárias entre Leopold e Stephen Dedalus ocorrido dois episódios antes (*U* 15.3713-20), então se pergunta sobre a relação entre a idade dos dois protagonistas, obtendo como resposta uma série de exercícios matemáticos gratuitos que exploram tanto a diminuição da razão entre suas idades à medida que novos anos são acrescentados à série, quanto a idade que teriam caso a razão existente em 1883 (17 de Leopold para 1 de Stephen), "conceiving that to be possible", se mantivesse a mesma com o passar dos tempos (*U* 17.446-62). Segundo projeções feitas a partir dessa segunda possibilidade, se Stephen chegasse até os 70 anos, a narrativa nos diz que Leopold estaria vivo há 1190 anos, "having been born in the year 714" (*U* 17.456-7), e, se Stephen chegasse até essa mesma idade, "Bloom would have been obliged to have been alive 83.300 years, having been obliged to have been born in the year 81.396 B.C." (*U* 17.459-61)¹⁰.

O mais interessante, no entanto, é notar que, conforme averiguação do próprio *'Ulysses' Annotated*, parte dos números apresentados nas passagens citadas acima são fruto de grosseiros erros de cálculo e que a narrativa, na sequência, ainda se perguntaria sobre eventos que poderiam tornar nulos esses números ("The cessation of existence of both or either, the inauguration of a new era of calendar, the annihilation of the world and consequent extermination of human species, inevitable but unpredictable" [*U* 17.463-5]), números que independente de quaisquer outros acontecimentos já seriam por si só inválidos. Passagens como essa geram uma série de questões sobre a maquinaria do *Ulysses*, questões que vão desde a sua razão de ser, vômito de informações à primeira vista inúteis, até como interpretar o fato de as informações nelas transmitidas, além de obviamente desnecessárias, mostrarem-se

10 Dentre as quatorze traduções em línguas neolatinas a que tive acesso, a de Antônio Houaiss foi a única que buscou recriar essa profusão irônica de verbos auxiliares: "tendo tido sido obrigado a ter nascido" (JOYCE, 1966: 716). O fato de ser a única é indicativo da audácia e meticulosidade dessa tradução, mas acredito que a escolha de Houaiss se, por um lado, joga luz sobre essa profusão, por outro não revela o quanto a perífrase de Joyce acaba por dar um novo sentido ao composto verbal inglês, como se forçando a frase a dizer, ao mesmo tempo, tanto que o personagem "nascera" quanto que "fora nascido", ou seja, "forçado a nascer" (minha versão seria "tendo sido obrigado a ter que ter nascido" – e, para explicitar o paralelismo, "tendo que ter nascido" no *having been born* de algumas linhas antes).

também (se nos dermos ao trabalho de investigá-las, o que sequer está garantido) incorretas.

Inúmeras passagens da obra espelharão esse funcionamento anômalo, funcionamento que pode levar a interpretação a becos-sem-saída, como por exemplo a decisão a respeito de que personagem responderá pelo "It is mine. I paid the rent." (*U* 1.631) que comparece no monólogo interior de Stephen no primeiro episódio, "Telemachus". Será, segundo a leitura de Gilbert [1969: 94] (e recorde-se aqui a justificativa oferecida em seu prefácio para se pensar o valor da obra: "endorsed by Joyce himself") e mais recentemente de Mark Osteen (1995: 36-49), Stephen dizendo que pagou o aluguel e, com isso, deixando claro o proceder abusivo de Malachi Mulligan ao tomar-lhe a chave da Martello Tower ou, conforme a interpretação de Kenner (1987: 55-6), será Stephen rememorando o momento em que Malachi, para justificar a apreensão da chave, tê-lo-ia dito a Stephen? Stephen dirá, ao final do episódio, que aquela noite não vai dormir na torre e nem voltar para casa (*U* 1.739-40) e apresentará, algumas páginas adiante (*U* 2.255-9), um longo inventário das dívidas que contraiu com diversos personagens do livro, a maior delas com Malachi aliás (nove *pounds*, mais que o dobro do seu salário), fatos que tornam algo improvável ele ter de fato pago o aluguel.

No entanto, percebe-se que o episódio se constrói como paralelo ao momento em que Telêmaco, na *Odisseia*, começa a pensar maneira de enfrentar os insolentes pretendentes à mão de Penélope e ao trono de Odisseu e que a última palavra do episódio no *Ulysses* é "usurper" (*U* 1.744), referência óbvia a Malachi no monólogo interior de Stephen, fazendo-se necessário um malabarismo interpretativo para casar a interessantíssima interpretação de Kenner com a inesperada aparição dessa palavra: "it is unlike Stephen to assert ownership in consequence of payment – that is the way of the Mulligans and Deasys" (KENNER, 1987: 55). Stephen, sobre quem o romance projeta a figura de Telêmaco, seria aqui o personagem que acusa Malachi de usurpador quando ele próprio é quem contraiu dívidas com meia Dublin, com Malachi inclusive. Usurpador quem? Osteen, nas páginas já citadas, tentará rebater a interpretação de Kenner, mas terá de valer-se de malabarismos ainda mais arriscados que os de Kenner para sustentar seu ponto (por exemplor defender que algumas das dívidas podem ter sido feitas justo para o pagamento do aluguel da Martello Tower).

O jogo é esse no *Ulysses*, forçar o leitor o tempo todo a pensar hipóteses para poder avançar a leitura, não deixar que ele se acomode na posição de quem acredita apreender o que o texto diz. Ainda a respeito da discussão dos cálculos etários, a narração ter de súbito enveredado por eles talvez sugira que os personagens tivessem retomado o divertido diálogo ocorrido dois episódios antes, então é como se os números errôneos apresentados ali, assim como as mirabolâncias a respeito de o que poderia torná-los nulos, fossem também fruto dessa divertida conversa, os dois rindo à farta e a narrativa tratando imediatamente de traduzir esses hipotéticos diálogos em termos que não nos permitissem certeza a respeito seja do que contam seja de a que servem. Tradução, palavra chave para pensarmos o episódio. Não acredito, no entanto, que a passagem sobre os caminhos da água, citada pouco antes, poderia ser interpretada da mesma maneira, pois o montante de informações precisas disponibilizadas pela narrativa tornaria inverossímil pensá-la na boca de qualquer dos dois personagens.

Mas é quase à metade do episódio a cena que nos interessará discutir mais de perto, quando Leopold, que acabara de revelar a Stephen, numa linguagem que jamais saberemos se de fato tão empolada, cientificista quanto parece, ou se mais uma vez tão-somente traduzida nesses termos pela voz narrativa (até por conta da linguagem típica de Leopold ser caracterizada menos pela economia e precisão vocabular do que pelo emprego indevido desse tipo de terminologia), seu abatimento diante das tantas mazelas que impediriam "a infinita perfectibilidade da vida humana" – mazelas como, por exemplo, "the necessity of destruction to procure alimentary sustenance", "the monotonous menstruation of simian and (particularly) human females", "catastrophic cataclysms which make terror the basis of human mentality", "seismic upheavals the epicentres of which are located in densely populated regions" (*U* 17.993-1006), dentre outras –, se depara com a seguinte reação de Stephen (*U* 17.1011-7):

Did Stephen participate in his dejection?

He affirmed his significance as a conscious rational animal proceeding syllogistically from the known to the unknown and a conscious rational reagent between a micro and a macrocosm ineluctably constructed upon the incertitude of the void.

Was this affirmation apprehended by Bloom?

No verbally. Substantially.

What comforted his misapprehension?

That as a competent keyless citizen he had proceeded energetically from the unknown to the known through the incertitude of the void.

As reais palavras de Stephen nunca saberemos quais foram (como já dito, o episódio não nos permite esse tipo de certeza), mas pelo que imagina-se ser a tentativa de Leopold (que, mais à frente no episódio, será inclusive descrito pela voz narrativa como "a conscious reactor against the void of incertitude" [U 17.2210-1] – e perceba-se aqui a fina ironia na nova ordenação das palavras, *the void of incertitude* ao invés de *the incertitude of the void*) de apreender algumas delas e incorporá-las à sua maneira ao que pensamos ser sua resposta, assim como pela comparação desse específico pensamento atribuído a Stephen com outros tantos seus já prodigalizados ao longo do romance¹¹, podemos concluir que essa apresentação é bastante mais verossímil do que a referente à dejeção de Leopold, para quem, como se verá no decorrer do estudo, as instâncias narrativas revelam um nítido pendor sarcástico¹².

Essa passagem, singela dentre as mais de 600 páginas do livro, é preciosa em revelações sobre a maneira muito peculiar com que o romance vai articulando, através de inversões e repetições, sua rede de palavras. O que significa dizer que a afirmação de Stephen foi *not verbally*, mas *substantially apprehended* por Leopold e, mais à frente, qualificar essa específica *apprehension* de *misapprehension*? A pergunta ganha

11 O comentário de Nabokov sobre Stephen é bastante elucidativo nessa questão (NABOKOV, 1980: 286): "In Stephen's case the artistic is almost too good to be true – one never meets anybody 'in real life' who has anything approaching such a perfect artistic control over his casual everyday speech as Stephen is supposed to have."

12 A título de exemplo, baste apontar a oscilação entre as formas de tratamento "Mr Bloom", onipresente nos momentos em que a narrativa transcorre de maneira mais descritiva e impessoal (ou seja, do episódio "Calipso" [4] até "The Wandering Rocks" [10], mas também em "Nausicaa" [13], e, por motivos ainda não suficientemente claros, na primeira metade de "Eumaeus" [16]), e a forma mais pessoalizada "Bloom", onipresente nos momentos em que essa instância narrativa irônica, paródica faz-se mais evidente (ou seja, nos episódios "The Sirens" [11] e "The Cyclops" [12], daí em "Oxen of the sun" [14] e "Circe" [15] e, por fim, da segunda metade de "Eumaeus" [16] até o fim de "Ithaca" [17]). Essa simples oscilação é já bastante reveladora da batalha que essas duas instâncias narrativas travarão ao longo de todo o *Ulysses*.

contornos ainda mais curiosos quando vemos Leopold (ou achamos que vemos, pois, no *Ulysses* como um todo e nesse episódio em especial, tudo a que temos acesso é a capciosa tradução de um original inencontrável), como consolo por sua inapreensão, tentando apropriar-se justo do que é mais propriamente verbal dessa afirmação, as palavras, algumas pelo menos, e então a narrativa oferecendo uma talvez paródia de como ele teria entendido a formulação de Stephen.

E, nisso, o que era um animal racional consciente avançando por método dedutivo (*sillogistically*) do conhecido para o desconhecido e um reagente racional consciente entre um micro e um macrocosmo inelutavelmente construídos sobre a incertidão do vazio torna-se um cidadão¹³ que, vendo-se sem as chaves (*keyless*, mas consciente da situação), vale-se dum estratagema (*competent* e, portanto, racional), pular as grades do muro (*through* [não mais *upon*] *the incertitude of the void*), para conseguir adentrar sua casa (*had proceeded energetically from the unknown to the known* – e aqui *sillogistically* troca-se por *energetically* e ao final, em *from the unknown to the known*, vê-se ainda uma nova inversão irônica das palavras de Stephen). Formulação que ficaria no limiar entre a tradução possível e o que a Bloom pareceria uma aproximação, o *apprehend* da pergunta funcionando talvez não apenas como "compreender", mas também como "apoderar-se", "confiscar", e daí o *misapprehension* quem sabe, indicativo de que essa seria uma apreensão imprópria, indevida aos olhos seja de Stephen, seja do narrador (imagem, aliás, bastante apropriada para se pensar a tradução do *Ulysses*). Ter em mente hipóteses sobre o que a narrativa entende por *apprehension* e *misapprehension*, assim como por *substantial* e *verbal*, não esquecendo *dejection*, discutida mais à frente, será crucial na hora de pensarmos como ela quer ser lida e como é possível lê-la para além desse seu querer.

Excetuando-se a leitura imaginada por Borges para o monstruoso protagonista de *Funes el memorioso* (BORGES, 1941: 61), pessoa incapaz de esquecer e, portanto,

13 A palavra inglesa "citizen" não possui a acepção informal do português "qualquer indivíduo, sujeito" (que, aplicada a Leopold, poderia soar como mais uma das ironias do narrador, ainda mais quando o vemos, nesse mesmo episódio, pensando a si mesmo como "Everyman or Noman" [*U* 17.2008]), mas em compensação não se pode esquecer que, no episódio 12, conhecido como "Cyclops", surge a figura do "the citizen", irlandês sem nome que domina o episódio com a virulência de suas palavras e a aversão antisemita que nutre por Leopold. Em face disso, a palavra agora ser aplicada a Leopold não deixa de soar irônica.

única apta a *apreender verbalmente* e não apenas *substancialmente* (convém ainda considerar se esse "apenas" faz realmente sentido ou se não seria o caso, talvez, de tratá-las apenas como duas leituras distintas) o romance de Joyce, acredito que todo e qualquer leitor não poderia senão reagir igual Leopold ante a afirmação de Stephen, o que tornaria o dístico

Was this affirmation apprehended by Bloom?
Not verbally. Substantially.

num comentário mais que mordaz sobre o possível em termos de leitura e tradução do *Ulysses*.

2.3. Das apreensões verbais e substanciais

Nenhum país ou língua produziu versões tão discrepantes quanto as três traduções brasileiras do *Ulysses*, Antônio Houaiss em 1966, Bernardina da Silveira Pinheiro em 2005 e Caetano Waldrigues Galindo em 2012, todas fruto de projetos tradutórios radicalmente distintos entre si e, por isso, as únicas discutidas em maior detalhe neste estudo. Considerando-se ainda as duas lusitanas (Palma-Ferreira em 1989 e Vaz de Carvalho em 2013), teríamos em português cinco versões no total, língua que mais vezes traduziu o *Ulysses*, e isso por si só, acredito, já deveria nos fazer ver com desconfiança, ao menos em nosso idioma, hipóteses que afirmem a intraduzibilidade desse romance. O que seria intraduzível numa obra que já conheceu cinco traduções? O que restaria intraduzido, intraduzível nela, em português?

Para se pensar a intraduzibilidade do *Ulysses*, é preciso acreditar que haja ali um conteúdo concreto, objetivo, perfeitamente identificável e que a meta da tradução seria transpô-lo sem danos nem acréscimos para a língua na qual se traduz, o português no caso, e é preciso acreditar, também, que passado menos de um século da publicação da obra, ou seja, tendo ela sido lida por tão-somente umas poucas gerações de leitores, já se possa concluir sem sombra de dúvidas que as gerações vindouras, todas, mostrar-se-ão tão incompetentes (?) em matéria de verter, transpor o *Ulysses* quanto essas atuais, que, num lapso de só cinquenta anos, produziram cinco traduções. Talvez seja isso o que leva Walter Benjamin a formular suas duas famosas perguntas sobre a traduzibilidade das obras (e não a intraduzibilidade, vejam bem) em "A tarefa do tradutor", ensaio magistral publicado um ano antes do *Ulysses* (BENJAMIN, 2011: 102-3):

encontrará a obra alguma vez, dentre a totalidade de seus leitores, seu tradutor adequado? Ou então, mais propriamente: admitirá ela, em conformidade com sua essência, tradução e – em consonância com o significado dessa forma – consequentemente a exigirá também? Por princípio, a primeira questão só admite uma solução problemática, sendo a da segunda apodíctica.

Nascer intraduzível, a intraduzibilidade como valor, quase um objetivo de parte da literatura produzida nesse último século, e nisso já se vai percebendo que a

diferença inevitável entre dois textos, ou melhor, da tradução para com o original, ao invés de ser entendida como necessária, transformadora, passa a significar fracasso, imprecisão, engodo. E se a obra é intraduzível, suas traduções talvez nem sejam traduções, fazendo-se necessário questionar-se (e questionar a elas próprias) o que então seriam. Por que traduzimos, se intraduzíveis? Benjamin traz a questão por outra perspectiva, entendendo a traduzibilidade como um eterno admitir e mesmo exigir tradução e não como o surgimento de uma versão definitiva que impeça a obra original (em sua conjunção única de o que a língua original permite / propicia e o que a pessoa autora, consideradas as limitações e potencialidades dessa língua, foi capaz de conceber) de continuar desafiando a língua para a qual se traduz, com suas limitações e potencialidades outras, a ter que se reinventar para dar conta do que ali e só ali se escreveu.

Luciana Stegagno Picchio, num comentário irônico em *La letteratura brasiliana*, afirma que Guimarães Rosa seria o nome mais conhecido da nossa literatura no exterior, a despeito da presumida intraduzibilidade de sua obra (PICCHIO, 1972: 603). Poder-se-ia considerar Homero igualmente intraduzível, assim como Joyce e Guimarães, ou esse apodo só se aplicaria a línguas com as quais demonstramos mais intimidade? E Carolina Maria de Jesus, com seu *Quarto de Despejo* (1960), seria ela também intraduzível, ou a recorrente tentativa de retirarem sua obra do âmbito da literatura a colocaria em outra posição, a da traduzibilidade garantida e juramentada? O Pentateuco de São Jerônimo supõe-se que não diga o mesmo que a versão original hebraica (e a recíproca por sua vez deveria ser tomada igualmente como verdadeira), mas, considerando-se a história de suas leituras, tampouco a versão hebraica diz hoje o mesmo que já foi capaz de dizer, o que em larga medida se deve à repercussão que a Vulgata obteve, projetando sobre sua predecessora camadas de significação que ela jamais construiria sozinha.

A menção a São Jerônimo (347 - 420 d.C.) não é gratuita, um dos maiores pensadores e autores da tradução no Ocidente. Momento em que a compreensão da língua grega já não estava mais assegurada, impôs-se então a necessidade de uma versão latina da Bíblia e, no caso do Velho Testamento, o tradutor julgou que ela deveria partir não da Septuaginta (feita cerca 110 a.C., ou seja, antes do Novo Testamento ser escrito) ou das traduções gregas feitas no início da era cristã (o autor

da Vulgata via nelas um propósito judaizante, manifesto no suposto apagamento ou desvirtuação que promoviam das alusões à vinda de Cristo), mas do original hebraico, cunhando a expressão "verdade hebraica" (*hebraica veritas*), que, junto à ideia de que o Velho Testamento deveria ser lido pelos olhos do Novo, nortearia seu projeto. No prólogo à sua tradução do livro de Jó, ele faria ainda, remetendo às modelares versões gregas pós-Septuaginta do Velho Testamento, uma importante síntese do que entende como as três posturas tradutórias básicas, Áquila com seu método literalizante¹⁴ (*uerbum e uerbo*), Símaco com seu apego aos sentidos¹⁵ (*sensum de sensu*) e a de Teodócio, que misturaria moderadamente os dois métodos (*ex utroque commixtum et medie temperatum*), propostas que em linhas gerais se aproximariam bastante dos projetos levados a cabo pelos três tradutores brasileiros do *Ulysses*. Importante ressaltar: todo esse debate é feito sem mencionar-se uma vez sequer a ideia de que palavras, expressões ou mesmo passagens do hebraico, ainda que divinamente inspiradas, fossem intraduzíveis.

Pensando pelas perspectivas de Benjamin e São Jerônimo, faria mais sentido analisar a resposta que tradutores produziram a uma dada obra, esse "largo sorteo experimental de omisiones y énfasis", nas palavras de Borges (BORGES, 2008: 280), do que focar atenções nos seus (entre aspas, porque sempre supostos) "fracassos" e "sucessos", até por não fazer sentido imaginar, em tradução, que uma escolha da pessoa tradutora seja em si e a priori correta ou equivocada (as noções de "erro" e "acerto" não creio que sejam úteis ao se debater tradução, exceto se em função de um horizonte interpretativo, e tendo em mente que elas só se justificam dentro desse específico horizonte). Fritz Senn, outro importante nome dos estudos joyceanos, entende o tradutor como "the closest reader (...) almost the only one who is

14 Na Carta 57 a Pamáquio, também conhecida como *De optimo genere interpretandi* ("Da melhor forma de traduzir"), Jerônimo ainda afirmaria que Áquila "se esforça por transladar não somente as palavras, como suas etimologias" (*qui non solum uerba, sed etymologias quoque uerborum transferre conatus est*). Segundo Bruce M. Metzger (METZGER, 1993: 142), a versão de Áquila era "so slavishly literal that it was often unintelligible to a reader who did not know Hebrew as well as Greek".

15 Metzger, à mesma página citada na nota anterior, afirma que os fragmentos sobreviventes da tradução de Símaco sugerem que seu intuito, ao contrário do de Áquila, era produzir uma versão grega elegante, fazendo largo uso de perífrases e de construções idiomáticas que não se preocupavam em reproduzir a sintaxe hebraica.

professionally obliged to examine every single word" (SENN, 1984: 2) e, seguindo o que daí se infere e o que se infere das proposições dos demais teóricos da tradução citados, parece ser mais proveitoso ir atrás de o que esses privilegiados leitores revelam do original, o que trazem e o que tiram do primeiro plano, como transformam seus idiomas por influxo da obra estrangeira, quais novos sentidos surgem a partir das palavras escolhidas para transpô-los, sem partir do pressuposto de que haja uma "verdade" do texto óbvia e incontornável a ser recriada.

2.3.1. Houaiss e a versão benjaminiana

No entanto, antes de analisar essas respostas, convém também considerar que, em português, fragmentos consistentes do *Finnegans Wake* (1939) foram traduzidos e publicados pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos desde 1957 na imprensa e desde 1962 em formato livro, sendo que o *Ulysses* mesmo só ganharia anos depois desses fragmentos a primeira versão impressa, das mãos do lexicógrafo Antônio Houaiss (1966), fato que certamente afetou a forma como se lia e, conseqüentemente, se traduziria o *Ulysses* à época. Das principais outras obras de Joyce, *A Portrait of an Artist as a Young Man* (1914) já circulava em português desde 1945, em versão de José Geraldo Vieira, mas os contos do *Dubliners* (1914) só vieram a lume no Brasil em 1964, obra de Hamilton Trevisan.

O contexto político em que a primeira tradução do *Ulysses* surge tampouco deve ser ignorado, pois foi determinante para sua realização. Houaiss, como vários intelectuais da época, foi afastado da carreira diplomática e teve seus direitos políticos cassados logo ao início da Ditadura Militar, creditando a esse fatídico episódio ter "podido aceitar tal incumbência" (MONAT, 1966: 15). A incumbência, feita por Ênio Silveira, diretor da Civilização Brasileira (editora que se notabilizou por oferecer condições de sobrevivência a intelectuais perseguidos pela Ditadura [VIEIRA, 1998: 74]), era traduzir o *Ulysses* de James Joyce no período de um ano, tarefa a que poucas pessoas estariam à altura naquele momento, quando o conhecimento disponível, em especial no Brasil, sobre o *Ulysses* era ainda tão incipiente. Ter em mente o escasso tempo que o tradutor teve à sua disposição, de novembro de 1964 a outubro de 1965, assim como o risco considerável de a obra ver-se censurada (medo que acompanhou outras experiências tradutórias do *Ulysses*¹⁶ e que, como já apontado, pode ter

16 O fato de terem surgido traduções integrais em castelhano e português, respectivamente, primeiro na Argentina (1945) e Brasil (1966) e não na Espanha e Portugal é sem sombra de dúvidas reflexo da ação ditatorial que assolou os países ibéricos décadas antes de instalar-se na América (FIGUEIREDO, 2005, e GARGATAGLI, 2013). A primeira tradução espanhola em castelhano é de 1976, um ano após a morte do ditador Franco (cujo governo teve início em 1939, logo após a Guerra Civil Espanhola), e a portuguesa só sairia em 1989, quinze anos após o fim do salazarismo (que iniciou-se em 1934). A Espanha hoje possui três traduções, mesmo número que o Brasil, duas em castelhano (1976 e 1999) e uma em catalão (1981), ao passo que Portugal já possui duas (1989 e 2013).

motivado o próprio Joyce a ampliar as ligações que o romance entretém com a *Odisseia*), podem nos ajudar a propor novos sentidos para as estratégias no limiar entre o experimental e o eruditizante de que se valeu Houaiss ao inventar pela primeira vez o *Ulysses* em português.

Houaiss traz "apreendeu" / *apprehended* e "subapreensão" / *misapprehension* (JOYCE, 1966: 739-40) no lugar da dupla de palavras de Joyce e, para que se perceba a não obviedade e casualidade dessa escolha, considere-se a forma como, pouco antes, na mesma página, ele traduziu *dejection* / "dejeção", *keyless* / "deschavado", *incertitude* / "incertitude" ou, então, *seismic upheavals* [U 17.1004] / "sublevantamentos sísmicos". Trinta e cinco anos após a publicação do seu *Ulisses* vem a lume o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001), maior dicionário da língua, e é curioso constatar que cinco dessas sete palavras, "subapreensão", "deschavado", "incertitude", "sísmico" e "sublevantamentos", ainda que se possa imaginar o que signifiquem, não constam sequer do dicionário que lhe leva o nome. E, nisso, seguem as críticas e insinuações de que é mais fácil ler o *Ulysses* na versão Joyce do que na Houaiss, o que é bastante revelador daquele "monstruoso perigo originário" de que fala Benjamin ao abordar as traduções que se pautam pela *literalidade* (*Wörtlichkeit* em alemão, composto derivado não de "letra" [como no português *litera*], mas de *Wort* [palavra], "palavra" sendo justo o que Benjamin, no mesmo ensaio, quatro páginas antes, chamaria de "o elemento originário do tradutor"), seu ideal tradutório: "que se fechem as portas de uma língua tão ampliada e reelaborada, encerrando o tradutor no silêncio" (BENJAMIN, 2011: 119).

Antes de avançar na análise dos caminhos escolhidos por Houaiss, porém, convém considerar mais de perto as reflexões tradutórias de Benjamin no sobredito ensaio, reflexões que acabam por lançar novas luzes sobre o que essa específica tradução pode ter buscado e o que ela, feita como se fez, é capaz de nos revelar. Benjamin, após estabelecer uma diferenciação entre "o visado" (*das Gemeinte*) e "o modo de visar" (*die Art des Meinens*), escreve (BENJAMIN, 2011: 109):

Em *Brot* e *pain* ["pão" em alemão e francês, respectivamente] o visado é o mesmo; mas o modo de visar, ao contrário, não o é. Está implícito, pois, no modo de visar, que ambas as palavras significam algo diferente para um alemão e um francês,

respectivamente; que, para eles, elas não são intercambiáveis e que, aliás, em última instância, almejem excluir-se mutuamente.

Essa oposição, no entanto, quando considerados os idiomas de uma perspectiva mais ampla, apontaria para uma complementaridade existente entre eles e nos remeteria ainda a uma língua por vir em que os modos de visar estariam todos reconciliados, o que leva o filósofo a identificar como finalidade da tradução não a fidelidade ao sentido das palavras, mas sim a literalidade (*Wörtlichkeit*) na transposição da sintaxe (BENJAMIN, 2011: 115):

a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, conformar-se amorosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua, ao modo de visar do original, fazendo com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior.

Com os elementos que Benjamin apresenta, abre-se caminho agora para ver como finalidade da tradução não mais a "reprodução" ou "cópia" daquilo que o original supostamente diz (e, para compreender o que isso significa, Benjamin defende ser preciso considerar os argumentos utilizados pela crítica epistemológica para comprovar a impossibilidade de uma teoria da cópia ou da reprodução do objeto, até por conta das transformações por que ele passa no decurso da história), mas sim a expressão do "mais íntimo relacionamento das línguas entre si", uma vez que "as línguas não são estranhas umas às outras, sendo a priori – e abstraindo de todas as ligações históricas – afins naquilo que querem dizer" (BENJAMIN, 2011: 106-7). Nesse sentido, não faria sentido buscar o sucesso ou fracasso de uma tradução "na semelhança superficial e indefinível entre duas obras poéticas", vivas ("vida" significando "tudo aquilo que possui história e não constitui apenas um cenário para ela" [BENJAMIN, 2011: 105]), mas sim no quanto a tradução é capaz de expressar "o grande anseio por uma complementação entre as línguas" (BENJAMIN, 2011: 115). Em outras palavras, o propósito da tradução, poder-se-ia vislumbrar não na mera

transmissão de conteúdos¹⁷ e sim na transposição radical dos modos de visar originais, o que propiciaria uma contínua expansão do possível na língua para a qual se traduz.

Nenhuma das sete palavras de Joyce é neológica, todas plenamente dicionariadas aliás, mas dar-mo-nos conta de que Houaiss respondeu à grande maioria delas com neologismos é deveras revelador da leitura que o lexicógrafo fez do original inglês, como se quisesse impor ao português *modos de visar* afins àqueles disponíveis e explorados por Joyce. Percebam-se aqui, também, as contradições reveladas entre a análise fria de sua tradução e a dos interessantíssimos preceitos que teriam orientado seu processo tradutório, processo que se inicia na ideia de que "toda tradução é uma *interpretatio*" (MONAT, 1966: 17, itálicos sempre do autor) e que é pormenorizado da seguinte forma:

Ative-me ao original, tanto quanto possível, *literalmente*, de maneira que ficasse fiel ao português, tanto às diluições, repetições e imprecisões do original que são sempre intencionais, quanto ao rigor técnico, à concisão, à precisão do original.

Como consequência disso usei de perífrases ainda que o português possuísse uma só palavra quando Joyce emprega perífrases. Quando o autor utiliza uma só palavra, utilizei também de uma só.

[...]

Joyce cria neologismos válidos dentro da estrutura e das possibilidades estruturais da língua inglesa. Para cada neologismo de *Ulysses*, tive que criar um neologismo correspondente.

A última frase mascara o fato, óbvio já nessa primeira batida de olhos em sua obra, de que Houaiss neologizaria não apenas em resposta ao que fosse propriamente neológico no *Ulysses*, mas sim a tudo o que ali, a seu ver, demandasse neologização. Como se o romance em si demandasse a reinvenção da língua para se deixar traduzir, como se o português precisasse se reinventar para dar conta de dizer o que se disse no outro idioma: a fidelidade ao português perfazendo-se, em última instância, através da

17 Diz a esse respeito Benjamin (2011: 102): "O que 'diz' uma obra poética? O que comunica? Muito pouco para quem a compreende. O que lhe é essencial não é comunicação, não é enunciado. E, no entanto, a tradução que pretendesse transmitir algo não poderia transmitir nada que não fosse comunicação, portanto, algo de inessencial. Pois essa é mesmo uma característica distintiva das más traduções."

literalidade (*Wörtlichkeit*, "palavralidade") radical e minuciosa na transposição dos modos de visar do *Ulysses*, bem como defende Benjamin.

Traduzir *apprehended* e *misapprehension* por "apreendida" e "subapreensão", além de garantir a repetição do radical, ainda permite que a polissemia que acompanha *apprehension* ("compreensão" mas também "preocupação", "confisco" e o próprio "ato de agarrar", tanto aqui como em inglês) se mantenha em nosso idioma. No entanto, o fato de "subapreensão" não ter um significado tão óbvio, imediato, me faz pensar que talvez "inapreensão", pelo paralelo possível com "inapreensível", funcionasse melhor nesse contexto (de qualquer forma, perceba-se que a ideia por trás do radical inglês *mis-* [que traduz *wrong(ly)*, *bad(ly)*, *improper(ly)*, segundo o *OED*] aproxima-se bem mais, em português, de "sub-" ["falta, insuficiência", segundo o *Houaiss*] do que de "in-" ["privação, negação", *idem*]). "Seísmico" lança luz sobre o radical grego da palavra, *seismós*, ao qual a palavra inglesa se mantém mais próxima (em inglês, é a palavra *sismic* que não se encontra dicionarizada), ao passo que "sublevantamentos" tenta recuperar a imagem por trás de *up* "para cima" + *heave* "levantar" (possível que "sublevação" tenha sido preterida por, em português, seu radical *lev-* não sugerir de imediato a ideia de *levantar*, ainda que ambos os radicais tenham a mesma procedência em latim e ainda que os sentidos de "upheaval" se aproximem bastante dos de "sublevação", palavra esta bastante explorada por Euclides da Cunha em "Os Sertões"). "Incertitude", por sua vez, busca manter esse sabor arcaico, latinizante da palavra inglesa, uma vez que se se tratasse pura e simplesmente de "incerteza" era de se esperar *uncertainty* no original (o dicionário Moraes [1789] traz, como arcaísmo, "incertidão", termo que sequer consta dos dicionários mais recentes, possivelmente a escolha que eu faria).

Já "dejeção", eruditismo evidente nos dois idiomas, brinca com a polissemia da palavra escolhida pela narração para nomear a ação de Bloom: já desde o latim, mas também em português e inglês, "excreção de matéria fecal", "evacuação", mas por derivação de sentido também "abatimento moral", "prostração". Das principais línguas neolatinas, o português é a única que conservou viva essa específica polissemia, também presente em inglês (tanto "deyección" no dicionário *RAE*, em espanhol, quanto "déjection" no *Larousse* e no *CNRTL*, em francês, não trazem o sentido de "abatimento"; já em "deiezione", em italiano, embora esse sentido não apareça no

Zingarelli, o *Treccani* o traz como arcaísmo). Houaiss, no entanto, foi o único dos tradutores em língua neolatina a se pautar pela manutenção do vocábulo ou mesmo pela manutenção da polissemia que ali se verifica. Pode-se discordar da necessidade de mantê-la nessa específica passagem, se ela é operante ou não para a economia da obra, mas a análise não deve perder de vista outros momentos em que o narrador, por meio de palavras como essa, insiste em envolver Bloom em sugestões ambíguas, como por exemplo nos dois únicos usos do verbo "ejaculate" no romance ("—Needs! Bloom ejaculated" [U 16.245] e "—Was she? Bloom ejaculated" [U 16.1418], ambos com o sentido imediato de, segundo o *OED*, *to utter suddenly*). Houaiss, como não era de se estranhar, não só manteve a mesmíssima (?) palavra em português, "ejacular" (que também possui essa acepção utilizada por Joyce), como foi o único, mais uma vez, a fazê-lo em todos os idiomas neolatinos.

"Deschavado" no lugar de *keyless* é a marca dessa tradução, escolha que nos permite divisar o que Houaiss quis dizer com "quando o autor utiliza uma só palavra, utilizei também de uma só", e embora o resultado de parte considerável dessas experimentações, essa inclusive, seja discutível (o que significa que se possa e deva discuti-las, não que sejam a priori descabidas ou descartáveis), elas também são dos exemplos mais concretos daquilo que Rudolf Pannwitz, via Benjamin, colocou como propósito máximo da tradução: "deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira", ao invés de tentar "conservar o estado fortuito da própria língua" (BENJAMIN, 2011: 118).

Tais experimentações possuem, em língua portuguesa, toda uma história ainda por ser recuperada em detalhe, história que passaria por um Filinto Elísio (1734-1819), que, em suas notas à tradução de Sílio Itálico, justifica dentre outras escolhas a criação do então neologismo "tremeluzir" com o intuito de evitar ter que traduzir o verbo latino *vibrare* por "resplandecer com luz trêmula" ("se cá vem um cento dessas [palavras], e tenho de as verter tão derramadamente, estirada vai a tradução de Sílio Itálico a mais de 15 volumes, quando menos" [ELÍSIO, 1837: 135]). Passaria também por Odorico Mendes (1799-1864), com suas iluminadoras notas aos textos clássicos que traduziu e suas criações que seguem desafiando concepções tradicionais sobre como se deve verter Virgílio e Homero (considere-se, dentro diversos exemplos possíveis, a expressão "dedirrósea aurora" [HOMERO, 1992: 77] que propôs para a

fórmula homérica *rododáktylos Eós* na abertura do segundo livro da *Odisseia* ou, então, a justificativa que apresenta para sua tradução de *resonantia saxa*, no livro III, v.432, da *Eneida*: "compus saxi-sonante, por onomatopeia e por evitar a longura que soa nas pedras" [VIRGÍLIO, 2008: 132]). Filinto Elísio seria referência para Odorico Mendes e este, por sua vez, seria considerado o prenunciador da pródica tradição tradutória iniciada pelos poetas concretos nos anos 1950.

Essa história passaria ainda por nomes como o do gramático purista Antônio de Castro Lopes e seu interessantíssimo *Neologismos indispensáveis e barbarismos dispensáveis, com um vocabulário neológico português* (1889), que, defendendo que "é vício o neologismo, quando não ha razão de creal-o; *necessidade* porèn, quando para exprimir ùa idéa carece de termo a lingua" (LOPES, 1909: XI-XII, ortografia e itálicos do autor), proporia uma série de invenções suas para substituírem os estrangeirismos que abundavam em português, como p.ex. "cardápio" no lugar de *menu*, "convescote" no de *pic-nic*, "preconício" no de *reclame* e, no lugar de *abat-jour*, "lucivelo" (palavra que Houaiss adota, aliás, mas no lugar de *shade*, que o *OED* traduz por "a globe or cylinder of some semi-transparent substance placed over the flame of a candle, lamp or gas-jet to soften or diffuse the light or to protect the flame from draughts"). Seus experimentos, por conta do pedantismo e tradicionalismo que transpiram, foram ridicularizados por escritores do nível de um Machado de Assis (na crônica "Bons dias!") e um Lima Barreto (no conto "A nova Califórnia"), mas não acredito que devamos nos fechar aos caminhos de experimentação que eles sugerem, seja pela chance de compósitos como esses entrarem para o uso corrente (haja vista sua invenção "cardápio") seja por permitirem um novo olhar para com o possível da língua portuguesa¹⁸.

18 Para ficar apenas num exemplo, até pouco tempo atrás podia-se escutar, em português, o termo "bola-ao-cesto" ao invés de basquetebol, e em muitas regiões hispano-hablantes o termo ainda hoje é "baloncesto". Fora isso, pode-se pensar nos inúmeros debates que o movimento feminista tem enfrentado no Brasil a respeito da necessidade ou não de se traduzirem os conceitos oriundos do inglês, *gaslighting*, *mansplaining*, *maninterrupting*, *bropropriating*, etc. A questão ainda me faz pensar em Pannwitz, novamente via Benjamin, afirmando que "uma língua se diferencia de outra língua quase que só como um dialeto de outro dialeto" (BENJAMIN, 2011: 118), o que significaria, em seu argumento, que os idiomas devem apropriar-se das palavras e usos dos outros idiomas, para ampliar o que são capazes de fazer.

No entanto, é preciso reconhecer que, em boa parte das ocasiões, esse expediente a que recorre Houaiss, a apreensão verbal, afeta de forma significativa a leitura que se faz do texto. Nesta em específico não, pois o episódio mostra-se do começo ao fim um relato em termos inusitados de eventos a que não temos acesso ("deschavado", portanto, podendo ser colocado no cômputo dessa voz narrativa), mas noutras situações sim, em particular naquelas em que estamos lidando explicitamente com o monólogo interior de Leopold, a quem, imagina-se, jamais ocorreria dizer tal palavra. É o que ocorre, por exemplo, ao começo do episódio cinco, "The Lotus Eaters", quando o personagem observa um pôster de recrutamento militar e, nas palavras de Houaiss, pensa (JOYCE, 1966: 81): "Lá está ele [o destacamento do velho Tweedy, pai de Marion Bloom, sua esposa]: fuzileiros reais de Dublin. Rubritúnicas. Muito chamativos." *Rubritúnicas* discrepa de tudo o que se encontra ao redor, na melhor das hipóteses fazendo parecer uma intrusão dessa voz narrativa anômala em meio aos pensamentos de Leopold, ideia que não coaduna com o que se lê na versão que lhe deu origem (*U* 5.68-9): "There he is: royal Dublin fusiliers. Redcoats. Too showy." Pinheiro e Galindo, tradutores que iremos discutir em seguida, trazem *Casacosvermelhos* (JOYCE, 2005: 84) e *Casacasvermelhas* (JOYCE, 2012b: 186), respectivamente, entendendo como arbitrária a junção de vocábulos aí empreendida por Joyce e respondendo a ela com uma palavra que, por seu tamanho, nos faria pensar em erro de digitação ou nalgum cacoete de escrita.

Como se percebe, a versão Houaiss, por seu apego às palavras de Joyce e às narrativas que cada uma delas isoladamente é capaz de contar, encontrará dificuldades em especial ao recriar o monólogo interior de Leopold. Curiosamente, no entanto, essa estratégia tradutória (que lembra muito a maneira como São Jerônimo entendia as experimentações de Áquila) será posta de escanteio no momento em que o livro se apresenta mais indisfarçavelmente coloquial, a saber, o episódio final, monólogo da Molly, onde passagens como, por exemplo, "afraid hed get bloodpoisoning" (*U* 18.32) serão traduzidas por "ficou com medo de ficar com o sangue envenenado" (JOYCE, 1966: 792).

A essa altura, talvez seja possível conjecturar se a impressão de dificuldade que a versão Houaiss sugere tem que ver apenas com a dificuldade intrínseca de sua escrita (que, buscando mimetizar Joyce, tentou mobilizar essa potência neológica da

língua ao mesmo tempo que avançou sobre o amplo acervo das nossas palavras em estado de dicionário – estratégia que, repito, poderia ainda encontrar justificativa na possibilidade concreta de a obra vir a ser censurada pela Ditadura) ou se não é também devida ao fato das explicações hoje prodigalizadas sobre o original não bastarem para aclarar as experimentações feitas em resposta ao texto inglês¹⁹. As demais versões brasileiras, como se verá, são bem mais explicáveis pelos comentários produzidos para o original e, por conta disso, é como se elas, à diferença das versões Houaiss e Joyce, já nascessem por demais compreendidas, apreendidas.

19 Exemplo marcante disso é o "promontórios deorsuntendentes" que Houaiss oferece como resposta à expressão *downwardtending promontories* (U 17.199-200). O *Oxford Latin Dictionary* traduz "deorsum" justamente por *in a downward direction*, no entanto o vocábulo não entrou para o português nem como palavra nem como radical (o *OED* registra apenas um *nonce-use* do vocábulo em língua inglesa no s.XVIII).

2.3.2. Pinheiro e a facilitação do difíciol

Trinta e nove anos após Houaiss, Bernardina da Silveira Pinheiro publica no Brasil um novo *Ulysses*, propondo "apreendida" e "falsa impressão" (JOYCE, 2005: 722) no lugar da dupla original. A recusa em pautar-se pelos jogos verbais de Joyce, nítida na escolha dessas palavras, assim como no propósito radicalmente parafrástico de sua versão, saltam aos olhos desde as primeiras páginas do livro e isso talvez se deva a um desejo de compensar a sensação de impenetrabilidade legada pela versão Houaiss. Não à toa ela verte *seismic upheavals* por "convulsões sísmicas", *dejection* por "depressão", *incertitude* por "incerteza" e *keyless* por "sem chave", numa nítida explicitação daquilo que deseja apreender do *Ulysses*: não seus específicos modos de visar, mas a significação mais superficial das palavras, primeiro passo para posteriores mergulhos na obra.

Essa versão, não à toa, vem acompanhada de mais de setenta páginas de paratexto, entre notas, mapas de Dublin e o famoso "esquema dos Episódios"²⁰, afirmando ainda, no prefácio, que seu intuito foi "mostrar que a leitura de *Ulisses* não era uma aventura intransponível, que a linguagem de Joyce não era tão difícil e pesada quanto se dizia, mas uma linguagem coloquial convidativa e ao alcance do leitor, embora lexicamente rica" (JOYCE, 2005: XIV). Na sequência, Pinheiro explicitaria sua relação com os "*puns* ou jogos de palavras" da obra e ofereceria uma mostra de como tentou lidar com essas "armadilhas a serem vencidas" (JOYCE, 2005: XV-XVI):

O que fazer, por exemplo, com a expressão seguinte, usada por Stephen Dedalus ao falar sobre a mulher de [William, Will] Shakespeare, Ann Hathaway: "*If others have their will, Ann hath a way*", isto é, "Se as outras têm sua vontade, Ann tem sua veneta". Neste caso, porém, o jogo de palavras e a brincadeira do trocadilho se perdem se literalmente traduzidos e, então, apelei, como em outras ocasiões para o emprego da aliteração, tão característica na poesia e na prosa de língua inglesa, ou seja, a

²⁰ Interessante considerar a polissemia que a palavra "esquema" assume em português coloquial, "ardil", "golpe", "maquinação" ("fez uns esquemas pra se livrar da multa"), bem apropriada para se pensar a *polymetis* do herói homérico e joyceano.

repetição de uma mesma consoante inicial: "Se as outras têm sua vontade, Ann tem sua veneta."

A escrita desse prefácio ("uma linguagem coloquial convidativa e ao alcance do leitor, embora lexicamente muito rica", "cabe, no entanto, ter bem claro em mente que", etc.) em muitos pontos é como se antecipasse traços do antepenúltimo episódio, "Eumaeus", um dos mais bem realizados por Pinheiro em comparação com as outras duas traduções. De qualquer forma, soa no mínimo curioso a tradutora defender que pelo emprego de aliterações poderia dar conta de um *pun* complexo entre nomes próprios e substantivos comuns preñe de significações como esse (e, por tabela, contrapor-se à palavrabilidade de Houaiss²¹), afirmando ainda que o recurso a esse tipo de expediente significaria "ser, ao máximo, fiel à sua [de Joyce] linguagem e à sua maneira de escrever, para que o leitor possa, através delas, percebê-lo e entender seus objetivos" (JOYCE, 2005: XV).

E, se em Houaiss era a neologia o que dificultava a nítida percepção, nos meandros da narrativa, desse dispositivo que se convencionou chamar monólogo interior (em especial o de Leopold), em Pinheiro a responsabilidade recairá agora sobre a verborragia (em especial nos monólogos de Stephen), fato que se percebe, e. g., quando ela, numa nova antecipação de "Eumaeus", traduz "the black north and the true blue bible" (*U* 2.275), pensamento sinteticíssimo de Stephen sobre um marco da história irlandesa, por "o norte protestante-reacionário e os verdadeiros presbiterianos escoceses legalistas da bíblia" (JOYCE, 2005: 37), aproveitando ainda o ensejo para acrescentar uma nota explicativa ao fim do livro. O *'Ulysses' Annotated*, em seu comentário sobre a passagem, traz "'black north,' after black or reactionary Protestants" e "a *true blue* was originally a seventeenth-century Scottish Presbyterian or Covenanter", e é interessante perceber que, mesmo o Stephen de Joyce não

21 Nesse passo específico, a única diferença entre as duas versões é que, em lugar de "sua veneta", Houaiss traz "seu caminho" e, caso raro, uma nota de rodapé para explicar o jogo de palavras que não conseguiu recriar (JOYCE, 1966: 217). Gifford comenta que trocadilhos com "will / Will[iam]", o próprio Shakespeare já os fizera em seus sonetos e que, com o nome da esposa, começaram já no sXVIII. Caetano Galindo, o tradutor de quem se falará em seguida, propõe esfingico: "se com outras conjugou-se o seu cōnjuge a esposa posava após à espera" (JOYCE, 2012b: 346).

precisando jamais de um tal comentário para entender seu próprio pensamento e tampouco sendo capaz de valer-se de tão desgraciosa adjetivação, para todo e qualquer leitor, eu inclusive, que se debruce sobre a obra ele é estritamente necessário, ao menos para que a passagem se torne algo inteligível (e demonstram à farta essa ininteligibilidade as opções de Galindo, "o Norte negro e a bíblia em bom azul" [JOYCE, 2012b: 134], e de Houaiss, "o norte sinistro e a verdadeira bíblia puritana" [JOYCE, 1966: 35-6], ainda que evidentemente mais literárias).

A radicalidade da proposta de Pinheiro é perceptível ainda em outra importante passagem, momento em que Stephen, tendo-lhe dirigido a palavra Haines (um jovem inglês, com tudo o que a Inglaterra significava para uma pessoa irlandesa à época), elabora mentalmente a expressão "Agenbite of inwit. Conscience." (*U* 1.481-2). A expressão, tomada do título de uma obra medieval, reencena por sua vez, à *la* Águila e Houaiss, a metáfora por trás das palavras latinas que lhe deram origem, *remorsus* (do latim "re+mordere", imaginado pelo tradutor medieval como "again biting", ou seja, "de novo morder") e *conscientia* (do latim "con+scientia", vertido por "inner wit", isto é, "razão, juízo interior"). No entanto, o que para o jovem Stephen era título duma obra medieval e exercício de tradução literal do latim, em Pinheiro torna-se um mero latinismo de etimologia apagada (JOYCE, 2005: 18): "Remorso de Consciência. Consciência"²².

Há, sim, algo de bastante louvável na versão Pinheiro, o fato de muitas vezes ela nos dispensar da necessidade de compulsar as enciclopédicas obras que acreditam decifrar o *Ulysses*... não reconhecê-lo é só parte da nossa habitual hipocrisia de fingir preferir o Joyce da época em que sua obra era a encarnação do *ritrovarsi in una selva oscura* (ou elitismo mesmo, por acreditar que todo mundo tem intimidade suficiente com a língua inglesa e ainda acesso facilitado à ampla bibliografia que versa sobre o assunto). Porém contudo todavia, impossível ignorar que colocar lado a lado as frases

22 Não me agradam tampouco as propostas de Galindo, "Remorsura do inteleito" (JOYCE, 2012b: 114), e Houaiss, "Remordida do imo-senso" (JOYCE, 1966: 18), pois ambos parecem ter se pautado por pensar expressões tão-somente esquisitas e não expressões que reproduzissem o experimento levado a cabo pelo tradutor medieval recuperado por Stephen. A resposta que, a meu ver, traria luz a essas experimentações seria "Tornamorder do entendimento" ("entendimento" é palavra constante da "Arte de trovar" do Cancioneiro da Biblioteca Nacional, já "tornar" e "morder" existem desde os primórdios da língua).

imaginadas por Joyce e 99% das respostas que Pinheiro lhes deu é desalentador para quem procura um mínimo de literatura no *Ulysses*.

2.3.3. Galindo e a versão dos conversos

Jamais uma tradução se dispôs a seguir tão microscopicamente um texto dessa magnitude e não será exagero dizer que o *Ulysses* de Galindo instaura um novo grau de atenção às peculiaridades da escrita joyceana: uma espécie de Gifford para os leitores em português, mas um Gifford que ao invés de explicar recria. Dentre todas as suas versões em línguas neolatinas, pode-se pensar que somente agora a religião fundada por Joyce produziu seu primeiro rebento, o único a assumir a obsessão com as palavras como *sine qua non* para a consecussão da obra. Houve quem se dispusesse a conciliar a *scholarship* de anos a fio com o fazer tradutório, o caso da edição espanhola de Tortosa e Lagüénz, mas o primor do texto ficou muito aquém do obtido aqui. E Galindo está bem ciente dos méritos do seu *Ulysses*, tanto que, sem sequer apresentar o excerto original, não pestaneja em exibir sua própria versão das citações que, no ensaio introdutório do volume, Declan Kiberd traz para exemplificar as peculiaridades da escrita joyceana.

Os desafios são inúmeros e surgem já nas primeiras páginas, por exemplo ao exigir do tradutor uma posição quanto aos triquestroques de Malachi Mulligan com *buck* ("Tripping and sunny like the buck himself" [U 1.42] e "Redheaded women buck like goats" [U 1.706]): Galindo é o único a aceitar o desafio em português, embora só o faça no primeiro caso²³ ("Ágil e radiante como um buque de guerra" [JOYCE, 2012b: 98]). Ainda no tocante aos nomes, o leitor acostumado com o original ficará perplexo ao se deparar não mais com Nosey Flynn, Hoppy Holohan, Bantam Lyons e Blazes Boylan mas com os saborosos apodos Cheirão Flynn, Deixaqueeuchuto Holohan, Garnizé Lyons e Rojão Boylan, numa ousadia sem precedentes para o leitor da última flor do Lácio (nos demais idiomas, as tentativas ocorreram mais amiúde, como por

23 Deixou de fazê-lo também na única passagem em que alguém explicitamente se dirige a Malachi com a palavra "buck" ("Where's the buck and Namby Amby?" [U 14.1537], traduzido por "Cadê o cervo e as fofurinhas açucaradas?" [JOYCE, 2012b: 663]). Essa passagem é importantíssima, pois, não fosse ela, perdida numa das partes mais obscuras da obra (os parágrafos escritos em slang ao final do episódio 14, "Oxen of the Sun"), não se saberia como justificar o fato de o narrador sempre usar "Buck Mulligan" para referir-se ao personagem, ao passo que nenhum outro personagem o faz.

exemplo o 'Flam Boylan' no francês de Aubert ou o 'Lyons Gallito' no espanhol de Tortosa e Lagüénz). No caso de *Blazes*, Galindo vai muito além, pois pautou-se por traduzi-lo não só nas vezes em que serve de alcunha a Hugh Boylan, como também em quase todas as aparições do substantivo em contextos envolvendo Leopold, sendo passível de crítica apenas ao verter *Come on to blazes, said Blazes Boylan, going* (U 11.430) pelo inossoso 'Vamos comigo, disse Boylan consigo, saindo' (JOYCE, 2012b: 445).

Outro ponto notável das suas experimentações surge ao verter *The ballad of joking Jesus* (U 1.608). Contrariando os caminhos já trilhados pelos demais tradutores e abdicando do JJ que permeia as palavras de Malachi (*Joseph the joiner, jesuit jibes, jejeune jesuit*, JJ que também se repete em "James Joyce"), Galindo valeu-se dum trocadalho impagável ao propor 'A balada do Cristo Ridentor' (JOYCE, 2012b: 118). Ter em mente ainda a genial solução para os acrósticos *If you see Kay (...) See you in tea* [U 15.1893-6], respondidos à altura por 'Se age, há o tio (...) Se use, Ah!, ó tio!' (JOYCE, 2012b: 740), ou então o fato de ser o único a arriscar uma versão (que beira o ininteligível, no entanto) para o intraduzível-até-que-se-traduza *A.E.I.O.U.* [U 9.213] pensado por Stephen em relação às dívidas que contraiu (*I owe you* 'Eu devo a você') com George Russel (conhecido como A.E.): 'A.E. e/ou eu, ai. Eia' (JOYCE, 2012b: 344).

As redes de repetições foram meticulosamente consideradas por Galindo e é justo dizer que o leitor de sua versão consegue senti-las sem custo, ao contrário do que se vê em Houaiss e Pinheiro. No entanto, um reparo deve ser feito no que concerne às memórias do Leopold joyceano e do galíndico: embora em ambos a frase que se recorda seja óbvia, no original ela é *ipsis litteris*, nem sempre o sendo na tradução (estou pensando nalgumas frases da carta de sua amante epistolar Martha, nalgumas passagens do romance levemente pornográfico *Sweets of Sin*, que Leopold comprou para Molly, nos versos da canção de Hugh Boylan que não sairão da cabeça do protagonista, na vacilação entre 'R.I.P.: rip' e 'R.I.P.: fim' da carta jocosa que o marido de Mrs Breen recebeu, dentre outros casos mais).

Mas, se o trabalho com as teias de repetição é primoroso, não estou tão segura do acerto no tocante à expansão do léxico. Em Joyce, esses dois impulsos se fundem, se confundem, mesmo no seio duma só palavra (cf. p.ex., no primeiro episódio, a polivalência que Malachi concede ao slang *kip* ["aquilo que é agarrado ou ganho;

bordel; pensão; cama", segundo Gifford], traduzido por Galindo sempre como 'michê' – talvez por conta deste envolver tanto o dinheiro ganho com o trabalho sexual quanto o profissional que exerce a atividade e a atividade em si, além da associação com 'mixe'), gerando efeitos de sentido próprios e demandando do leitor uma atenção especial para com tais movimentos. Pois bem, esse léxico no *Ulysses* de Joyce vai se avolumando página a página e a ele deve-se em larga medida a existência dos '*Ulysses*' *Annotateds* e obras afins, pois, à medida que essa expansão ocorre, os melhores dicionários já não são bons o bastante para dar conta dum léxico multilíngue que ultrapassa as trinta mil palavras, que flerta com o incognoscível e que, como veremos no capítulo 3, incorpora o ruído de maneira exemplar.

E, enquanto existe a demanda permanente por clareza no original, o texto de Galindo mostra-se ao demais translúcido, exigindo para se fazer compreender quando muito um dicionário excelente e às vezes, por ironia, o próprio Gifford (como ao traduzir *brollies or gumboots* [U 14.1442] por 'jeitos e tundas' [JOYCE, 2012b: 659], que segundo o comentador seria "Rhyming slang for 'breasts or bums [bottoms]"). O exemplo máximo dessa submissão à leitura de Gifford pode ser visto no excerto final do episódio "Oxen of the Sun" [U 14.1440-1591], quando Joyce submete a narrativa a uma tradução para as mais variegadas gírias do inglês: nessa passagem, as explicações de Gifford foram seguidas à risca por Galindo mesmo quando um tanto descabidas e em completo desacordo com o *OED* (cf., no caso citado acima, *brolly* "forma sincopada de *umbrella* 'guarda-chuva'" e *gum-boot* "bota feita de goma ou borracha", possíveis referências a métodos contraceptivos se considerarmos outras passagens do episódio).

Além disso, a busca pelo coloquial e pelo inteligível gera às vezes desvirtuamento justo do que no texto inglês é pura afetação: a inversão que impôs, por exemplo, à frase já discutida

Not verbally. Substantially.

(U 17.1017), único a vertê-la em português por

Verbalmente não. Substancialmente.

(JOYCE, 2012b: 984), como que a tira da boca desse narrador picado de pernosticismo para colocá-la, ao invés disso, diretamente na de Leopold, como se o protagonista estivesse ele mesmo respondendo à pergunta.

Nesse tocante, e a despeito das monstruosidades que fez, a versão de Houaiss continua a única que buscou devolver um léxico à altura do original, ainda hoje exigindo clarificações para se fazer compreensível: "a versão dos versados". É, aliás, conhecida a anedota segundo a qual Houaiss, depois de traduzir o *Ulysses* (1966), pôs-se a elaborar um dicionário que lhe permitisse a leitura, dicionário que vem a lume somente em 2001, dois anos após sua morte e talvez por isso faltando dezenas de palavras que ele próprio utilizou nessa tradução.

Não pense o leitor, entretanto, que essa aparente clareza se deva a um simples desejo de comunicar, como ocorre em Pinheiro ('a versão às avessas'): Galindo propõe-se a compensar essa amplitude lexical submetendo o texto a diversos níveis de experimentação com o coloquial (por exemplo, o uso exagerado de '-inhos'), o informal (mesclando 'você' com 'te' nos diálogos), o regionalismo (a expressão sulista 'na ponta dos cascos' respondendo *tiptop*), as expressões populares, as gírias, os falares adolescentes (por exemplo, o 'beijandinho' [JOYCE, 2012b: 582] pensado por Leopold). A impressão de clareza dá-se, antes de mais nada, por conta do português familiaríssimo de que se vale, mas um português que será explorado com mestria e sensibilidade ao longo de toda a tradução, buscando efeitos líricos e irônicos capazes de compensar a supressão léxica.

Além destes aspectos, é importante apontar a bela acolhida que Galindo oferece aos erros, desvios e ruídos que permeiam o original e que, em Joyce, servem para adensar a representação do humano via linguagem: pensamentos incompletos, palavras não ditas, gagueiras, incompreensão, superinterpretação, linguagem corporal, onomatopeias insólitas, tudo está ao dispor de Joyce para expandir o que compreendemos por verossímil e jamais esses distúrbios, tropeços, vacilos foram recriados com tamanha habilidade e atenção: "Sua mão à procura do onde será que eu pus achou no bolso do quadril sabonete loção tenho que ir lá buscar papel tépido grudado. Ah, sabonete aqui!" (JOYCE, 2012b: 336).

A isso vêm juntar-se outros traços marcantes da escrita joyceana, como a abolição do hífen nas palavras compostas (com consequências interessantíssimas para

a morfologia do português, como se vê no "Senhamor, senterra, senhesposa" [JOYCE,, 2012b: 150] que traduz *Loveless, landless, wifeless* [U 3.253] – 'Desamorado, despatriado, desesposado' [JOYCE, 1966: 49], na versão de Houaiss), o enxugamento radical das vírgulas, a incorporação de vestígios da sintaxe inglesa ou então, ponto extremo de sua tradução, o ensaio sobre a literatura de língua portuguesa oferecido em sua recriação do "Oxen of the sun" (episódio em que Joyce reproduz, a cada bloco de parágrafos, a escrita típica de um momento da história da língua inglesa, desde o translatoresse de quando o inglês se escrevia quase como tradução literal do latim, até os falares giriescos do começo do século XX), traços que dentre diversos outros fazem do *Ulysses* de Galindo um marco no universo das traduções joyceanas.

Galindo traz "compreendida" e "incompreensão" para o par discutido acima, palavras que, em português como em inglês, comunicam de imediato tanto o seu sentido quanto o jogo existente entre elas na trama textual, mas note-se que elas abandonam por completo a polissemia irônica propiciada por *apprehend* (polissemia que, como já discutido, nos parece central para pensarmos o possível em termos de leitura e tradução do *Ulysses*). Já "abalos sísmicos", "desânimo", "incerteza" e, pedante como poderia sugerir a passagem, "desprovido de chaves", nenhuma dessas palavras e expressões incita o leitor a conjecturar quais foram as que lhe deram origem. Galindo rompe com o plenamente estabelecido em português quando Joyce em inglês assim o faz, mas quando as palavras de Joyce não apontam nesse sentido, mesmo o português dando mostras de ressentir-se do procedimento, Galindo resiste a fazê-lo. Os jogos verbais que propõe situam-se estritamente dentro das balizas demarcadas pelo *Ulysses* inglês, explorando os limites do português apenas em seus terrenos mais assegurados. Sua tradução é mais legível, inteligível, mais viva que a de Houaiss, sim, mas também muito mais bem comportada... um meio termo entre as propostas de Houaiss e Pinheiro, o *Ulysses* de que talvez precisemos para romper com o sequestro que se vem fazendo dessa obra em português.

2.4. As quatro palavras de Borges

Consideradas, no entanto, as opções de cada tradução, é necessário reconhecer que a versão Houaiss, a cada estranhamento que imponha à leitura, vai junto revelando um comentário sobre a traduzibilidade não só do *Ulysses*, como do próprio inglês. Toda uma poética da tradução pode ser apreendida das experimentações que se fizeram em suas páginas, experimentações essas que oferecem material concreto para atualizar-se a discussão – proposta por Borges em "Las versiones homéricas" (1932) – sobre "la dificultad categórica de saber lo que pertenece al poeta y lo que pertenece al lenguaje" (BORGES, 2008: 281), dificuldade que Borges julgava exclusiva de Homero e à qual devíamos "la posibilidad de tantas versiones [da Odisseia], todas sinceras, genuinas y divergentes" (BORGES, 2008: 281). Ulisses sempre no centro das discussões sobre tradução.

No mesmo ensaio, o escritor portenho ainda defenderia que as traduções se mostram "un parcial y precioso documento de las vicisitudes que sufre el texto" e que tanto podem ser entendidas como "diversas perspectivas de un hecho móvil", quanto como "un largo sorteo experimental de omisiones y énfasis" (BORGES, 2008: 280). Na sequência, ainda responsabilizaria seu "oportuno desconocimiento del griego" por permitir-lhe um olhar generoso para com essas versões e estabeleceria, a partir dum debate enfadonho ocorrido na Inglaterra vitoriana sobre a traduzibilidade de Homero, duas formas opostas possíveis de se traduzir o aedo grego, a saber, a proposta por Newman, que reivindicava "el modo literal, la retención de todas las singularidades verbales" (que proporcionaria "los continuos y pequeños asombros", mais ou menos da maneira como São Jerônimo entendia Áquila), e a proposta por Arnold, pautada por "la severa eliminación de los detalles que distraen o detienen" (que garantiria "los agrados de la uniformidad y la gravedad", proposta bem aparentada com o que São Jerônimo enxergava em Símaco). Seu ponto de partida é singular dentre os textos que se propuseram a pensar, por um viés crítico, a tradução literária (BORGES, 2008: 280):

Presuponer que toda recombinação de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H – ya que no

puede sino haber borradores. El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio.

Curiosamente, a crítica que, em 1946, Borges dedicaria à primeira versão castelhana do *Ulysses*, publicada no ano anterior na Argentina, parece ir radicalmente de encontro a essas colocações, e isso, mesmo ele tendo repetido no ensaio essa específica citação que reproduzimos acima. O pressuposto geral da crítica exprime-se com clareza em sua última frase, "Joyce dilata y reforma el idioma inglés: su traductor tiene el deber de ensayar libertades congéneres" (BORGES, 1946: 49), e com isso fica claro que o que era positivo ao investigar as versões de Homero, seu "oportuno desconocimiento de griego", não se aplica a um idioma que ele conhece tão bem, o de Joyce. O texto é uma amarga defesa da impossibilidade de traduzir-se o *Ulysses*, especialmente em se tratando de línguas neolatinas, e o exemplo escolhido por Borges para ilustrar seu ponto é bastante revelador do lugar especialíssimo reservado a Houaiss mas também Galindo na história dessas traduções. Consideremos então a dada passagem em confronto com as apreensões que, cronologicamente, dali surgiram nas versões em língua neolatina de que tenho notícia:

[U 3.396] Bridebed, childbed, bed of death, ghostcandle.

[Mor, 1929: 47] Lit nuptial, lit de parturition, lit de morte aux spectrales bougies.

[Sub, 1945: 50] Lecho nupcial, lecho de parto, lecho de muerte iluminado por cirios espectrales.

[Ang, 1960: 69] Letto di sposa, letto di parto, letto di morte, con candelette spettrali.

[Hou, 1966: 54] Nuptileito, nataleito, leito mortal, espectriciriado.

[Val, 1976: 135] Cama de esposa, cama de parto, cama de muerte, con velas espectrales.

[Mal, 1981: 53] Llit nuptial, llit de partera, llit de mort, amb ciris espectrals.

[Iva, 1984: 51] Pat de mireasă, pat de născătoare, pat de moarte, cu lumânare fantomatică.

[Pal, 1989: 76] Leito de núpcias, cama de parto, cama de morte, com círios espectrais.

[Tor/Lag, 1999: 55] Lecho nupcial, lecho de parto, lecho de muerte, fantasvelado.

[Aub, 2004: 66] Lit nuptial, lit d'enfantement, lit de mort, cierge funèbre.

[Pin, 2005: 56] Leito nupcial, leito de parto, leito de morte, de velas espectrais.

[Ter, 2012: 74] Letto di moglie, letto di figlio, letto di morte, con candele fantasma.

[Gal, 2012b: 155] Leitonoivo, leitonato, leito de morte, fantasmavelado.

[Car, 2013: 54] Leito nupcial, leito de parto, leito de morte, com velas espectrais.

Cinco traduções em português (Houaiss, Palma-Ferreira, Pinheiro, Galindo e Carvalho), três em espanhol (Subirat, Valverde, Tortosa), duas em francês (Morel, Aubert), duas em italiano (Angelis, Terrrononi), uma em catalão (Mallafré), uma em romeno (Ivanescu) e, no entanto, somente em nosso idioma (o último dos grandes neolatinos a se apropriar do *Ulysses* e hoje em dia aquele que, disparado, mais possui traduções), melhor, somente em português brasileiro cogitou-se considerar como sentido a ser traduzido, recriado, não apenas o seu conteúdo primeiro, mais superficial, aquilo que a mera decodificação das palavras propiciaria (e que, veremos, não tem nada de óbvio), como também o que levou Borges a tratar essa passagem como índice da intraduzibilidade do *Ulysses*.

Borges não se preocupa sequer em pontuar de onde a colheu ou a que ela remete no livro, tal a sua evidente expressividade, mas será de boa valia recapitular os possíveis sentidos que ela mobiliza dentro da língua e do romance, antes de discutir as propostas de seus tradutores. Episódio três, conhecido como "Proteus", momento em que Stephen, penseroso a ruminar poemas, vaga pela praia de Sandymount e a narração, sem desambiguação alguma, oscila entre ora descrever a cena e as ações, ora colocar-nos diretamente em contato com o monólogo interior do jovem.

Dicionários comuns não trazem a palavra *bridebed*, mas o *OED* sim, apresentando o *Hamlet* de Shakespeare como um dos poucos lugares onde ela comparece. Seu significado: "the nuptial couch, the marriage bed". *Childbed*, palavra igualmente usada por Shakespeare, é mais encontrável em inglês, mas não com o

sentido de "bed in which a child is born", hoje um arcaísmo gritante, e sim de "state of a woman in labour". *Ghostcandle* não está dicionarizada, mas há outra recorrência a ela no primeiro episódio, momento em que Stephen rememora a agonia da mãe pouco antes de morrer (*U* 1.275-7): "Her glazing eyes, staring out of death, to shake and bend my soul. On me alone. The ghostcandle to light her agony. Ghostly light on the tortured face". A repetição de *ghostcandle*, mais o *bed of death*, faz com que a passagem remeta imediatamente à mãe, mas também permite que se veja aí uma sentença lapidar sobre a vida muitas vezes imposta às mulheres: casar, parir e morrer. Tudo em meio a ecos de Shakespeare e palavras aparentemente simples que, analisadas mais de perto, não se deixam definir entre arcaísmos gritantes ou um *portmanteau à la Joyce*.

E o que diz a passagem, segundo suas traduções? Consideremos primeiramente o seu sentido mais superficial, esse passível de paráfrase. A respeito de *bridebed*, quatro delas se pautaram por explicitar o elemento *bride* ("sposa" [Angelis], "esposa" [Valverde], "mireasă" [Ivanescu], "moglie" [Terrinoni]) do composto, enquanto as dez restantes decidiram focar suas atenções no sentido arcaico fornecido pelo *OED*, "nuptial couch". Com relação a *childbed*, todas pugnaram por traduzi-lo metonimicamente, ou seja, mantendo o elemento *bed* e associando-o a uma palavra que remetesse a nascimento ou parto (exceção feita ao tradutor romeno Ivanescu, que interpreta a passagem como "leito de mãe" [*pat de născătoare*], e ao italiano Terrinoni, que decompõe o composto e propõe "leito de filho" [*letto di figlio*]). As versões da passagem restante, pelo menos no que respeita ao sentido, não apresentam grandes distinções, variando apenas no número de palavras escolhidas.

Obviamente, há mais elementos a demandar tradução nessa passagem. Na mesma crítica à versão castelhana, Borges afirma que o inglês, assim como o alemão, é "un idioma casi monosilábico, apto para la formación de voces compuestas"²⁴ e que acredita que "Joyce fue notoriamente feliz en tales conjunciones", citando essa

24 A forma como as duas traduções alemãs, de Georg Goyert (1927, primeira tradução do *Ulysses*, muito criticada por Joyce) e de Hans Wollschläger (1975), responderam à passagem é bastante ilustrativa da afirmação de Borges: "Brautbett, Kindbett, Totenbett, geistergekerzt", a primeira, que inclusive aumenta o número de palavras compostas do excerto, e "Brautbett, Kindsbett, Bett des Tods, geisterbekerzt", a segunda.

passagem como exemplo. Ainda segundo ele, no entanto, tais conjunções não se prestariam fácil à tradução em idiomas neolatinos, já que estes constam de "inmanejables polisílabos que es difícil unir". Apenas duas das quatorze versões trataram como sentido por traduzir / a demandar tradução essa invulgar junção de palavras, junção que fica a meio caminho entre a aptidão da língua e o talento do autor, entre a neologia insólita e o arcaísmo explícito: a de Houaiss, 44 anos após publicado o *Ulysses*, valendo-se de aglutinação latinizante para a composição de palavras (o que traz um ar erudito e deveras pedante ao texto) e ainda tentando reproduzir o jogo entre anteposição e posposição do elemento *bed*, e a de Galindo, aos 90 anos da publicação original, preferindo para evitar pedantismos a simples justaposição de vocábulos conhecidos²⁵.

Duas propostas completamente distintas de tradução literal, ambas em português brasileiro, e é curioso que a simples leitura das duas seja suficiente para revelar a distância a que se encontram daquilo que se vê em inglês. "Nuptileito", com algum esforço talvez se imagine o que significa, mas o mesmo não acredito que se possa dizer de "nataleito" (leito de nata, de Natal?), "leitonoivo" (leito que está noivo?), "leitonato" (leito que acabou de nascer?) e sobretudo "espectriciriado". Apenas "fantasmavelado" diz fácil a que vem, e aliás o diz lindo.

As demais versões todas, inseguras ante o desafio de sequer tentar impor a seus respectivos idiomas essa mesma indeterminação quanto ao que pertence ao autor e o que à língua, preferiram restringir-se a um conteúdo mais facilmente comunicável e, com isso, além de ganharem um aspecto palavroso, não raro nada poético, ainda evitaram essas características que saltam aos olhos de quem quer que leia o excerto, em especial a partir de uma língua neolatina: a concisão evidente, a junção ágil de palavras, o jogo entre arcaísmo e neologia, entre anteposição e posposição, a própria musicalidade. Tudo isso em quatro palavras. *Ulysses*. Joyce trabalha nos limites do que o inglês lhe permite, mas a tradução, não conseguindo grandes frutos na reprodução desses específicos experimentos, talvez devesse olhar

25 Tortosa e Lagüens arriscaram-se a reproduzir essa junção insólita de palavras tão-somente no último composto (por ser o único não-dicionarizado, talvez?), propondo "fantasvelado" em resposta a *ghostcandle*. A apócope, no entanto, obriga o leitor a ir atrás do original para descobrir o que ela deveria significar.

com atenção para as peculiaridades da própria língua em que escreve, suas potencialidades e limitações, como forma de responder às invenções de Joyce. Houaiss e Galindo dão uma primeira deixa, mas há ainda inúmeras possibilidades por explorar²⁶.

26 Um caminho que me ocorre seria justamente o abandono das experimentações com aglutinação e justaposição, ao invés disso o tradutor pautando-se por impor um tratamento poético à imagem, quem sabe um "deita-se esposa, aleita-se o filho, morre-se ao leito, vela fantasma".

3. ONOMATOPEIAS JOYCEANAS: ENTRE SLLT E SENTIDO

3.1. Undifala quadripalávrea

Supondo-se haver Joyce afirmado que, à diferença da escrita automática surrealista, cada palavra do *Ulysses* poderia ser explicada, que tipo de explicação poderíamos imaginar? Atentando-se ainda para o fato de críticos obcecados com a ideia do Joyce demiurgo interpretarem tanto o erro quanto a coincidência como dois dos motores principais da obra²⁷, questão que o próprio *Ulysses* já teria tematizado via palavras de Stephen ("A man of genius makes no mistakes. His errors are volitional and are the portals of discovery" [*U* 9.228-9]), como pensar as categorias do equívoco, do imotivado e do irrelevante no romance? Tendo em vista o debate sobre os usos a que se prestam essas categorias no *Ulysses*, interessará ao presente ensaio explorar os espaços de indeterminação oriundos do diálogo estranho, por vezes tenso, entre a obra e suas onomatopeias – esses registros sonoros altamente equívocos que se mantêm a meio caminho entre o ruído puro e a palavra plena.

Nunca se viu obra tão propensa a explorar as possibilidades onomatopaicas da escrita antes do *Ulysses* de Joyce²⁸, obra que tirasse tanto proveito das já privilegiadas

27 Clive Hart, como fecho a uma discussão sobre dois tipos possíveis de 'erro' existentes no episódio "Wandering Rocks" (i.e., "those that are illusory and attributable to misstatements by the characters or to the deviousness of the narrator; and those others, fewer in number, that remain after the illusions have been dispelled" [HART, 1974: 196]), interpreta da seguinte maneira o equívoco do narrador em dizer que a cavalgada do Vice-Rei passou pelo Royal Canal quando, na verdade, havia passado pelo Grand Canal (*U* 10.1272-3): "It's unthinkable that Joyce should have made such a mistake as that a Londoner should confuse the Edgware and Old Kent Roads, or a New Yorker, Lexington and Park Avenues. To the Viceroy all things are royal; the canal is instantly renamed in his honour, and a hint of structural circularity is introduced as we recall that Conmee had crossed the (real) Royal Canal in the first section of the chapter" (HART, 1974: 199).

28 Para um exemplo ainda mais audacioso de romance que brinca no limiar entre ruído e sentido, considere-se por exemplo os experimentos de Joyce no *Finnegans Wake*, em especial o composto tonitruante feito de representações onomatopaicas de idiomas vários que representaria o trovão simbólico associado à queda de Adão e Eva:

potencialidades oferecidas pelo inglês (seja por seu alto teor de consoantes e monossílabos, seja pela impressão de ruído produzida, nesse idioma, pelo abismo que separa ortografia e realização fonológica) e que ao mesmo tempo o fizesse não apenas para satisfazer um desejo de precisão realista, mas também para encapsular nesses registros sonoros as mesmas tensões e indecidibilidades pelas quais perpassa o romance.

Num artigo intitulado "Joyce's Noises", Derek Attridge tentou reunir a experimentação onomatopaica joyceana em dois grandes grupos, as onomatopeias lexicais ("the words of the language are deployed in such a way as to suggest a more than usually strong link between the sounds of speech and the non-speech sounds [...] being represented" [2009: 473]) e aquelas às quais seu título alude e que serão o foco de seu ensaio, as não-lexicais ("letters and sounds of the language are used for a similar purpose, but without the formation of words"[2009: 473]). Para Attridge, dadas as diversas formas que assumiria de uma para outra cultura, o primeiro tipo dificilmente seria lido como mimesis exata dos sons que recria; no entanto, o mesmo não se daria em relação às não-lexicais, cuja estranheza poderia evocar tanto a vontade de precisão quanto a retidão (*directness*) do link entre os sons do mundo e seu registro verbal. Attridge propõe-nos, entretanto, oito fatores que complicariam a representação ingênua de imitação não mediada que se poderia imaginar para as onomatopeias não lexicais (2009: 473-4, minha tradução):

1. as onomatopeias pressupõem o sistema linguístico no qual o texto foi escrito;
2. poucas sequências de letras são desprovidas de qualquer associação lexical;
3. há convenções de uso ligadas à própria noção de onomatopeia;
4. não se pode olvidar o componente visual também parte do registro onomatópico (e que auxilia na sugestão de ruído que se produz);
5. a interpretação desse tipo de onomatopeia é altamente dependente do contexto;

"bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonneronntuonnthunntrovarrhounawnskawnt oohooordenenthurnuk!" [FW 1.15-17].

6. é necessária alguma familiaridade com o som a que se alude para que se possa compreender o registro proposto;
7. os sons da linguagem não são amplamente encontrados fora da linguagem;
8. nem sempre buscamos (re)produzir, em voz alta, uma leitura literal (capaz de evocar somente os sons das letras envolvidas) da onomatopeia em causa.

Pode-se concluir a partir desses oito fatores que, forçosamente, todo e qualquer desejo de mimesis onomatopaica está permeado pelo uso e pelo possível das convenções de fala e escrita num idioma dado; mas, no caso específico das não-lexicais, pode-se concluir ainda que (ATTRIDGE, 2009: 476):

Combinations of letter, and hence of sounds, forbidden by the norms of the language become available to the writer, and new possibilities for mimesis – and for the problematization of mimesis – offer themselves.

Notória, aliás, é a forma com que o *Ulysses* busca implodir o próprio conceito de onomatopeia, forçando-nos a vislumbrar tanto os lampejos da mesma nos traços dialetais da fala ("I zmezz de bloodz odz an Iridzman" [U 3.293] ou "Pilate! Wy don't you old back that owlin mob?" [U 10.35]), nas peculiaridades do canto ("in the dear deead days beyondre call" [U 18.874-875] ou "Lacaus esant taratara" [U 13.862]) e nos ruídos produzidos pela boca ou dicção ("Eeeven, Mr Bloom answered" [U 5.94]; "A sleepy soft grunt answered: / –Mn. / No. She didn't want anything." [U 4.56-58] ou, então, a impagável fala de boca cheia presenciada por Leopold no episódio "Lestrygonians": "I munched hum un thu Unchster Bunk un Munchday" [U 8.691-2]), quanto ela propriamente dita na algazarra multifária que a vida inumana ("Gurrhr! she cried, running to lap" [U 4.38]) e as coisas do mundo ("Rtststr! A rattle of peebles" [U 4.970]) são capazes de gerar, algazarra essa que, conforme a proposta de Attridge, com frequência lança mão de combinações vedadas pela fonologia do idioma (tentativa, talvez, de recriar a impressão de ruído por meio duma sequência de letras bizarra, agressiva: "THE DUMMYMUMMY / Bbbblllllblblblbllobschb" [U 3380-3381]) e que invariavelmente necessita do contexto para fazer sentido ("Listen: a fourworded wavespeech: seesoo, hrss, rsseeiss, oos" [U 3.456-457]).

Colocando-se dessa forma, uma bipartição diferente far-se-ia possível para compreender as onomatopeias do *Ulysses*: de um lado, aquelas que se imiscuem nos vocábulos da língua para produzir sentidos novos através do ruído (i.e., experimentação que visa recriar através desse acréscimo inusitado de letras a expressividade das excrescências percebidas pela audição – por exemplo gagueiras, vacilações, lapsos, deslizes –, excrescências essas que permitiriam a Joyce problematizar a sujeição da fala ao controle ditatorial do ser, trazendo para dentro da obra o desejo da língua de dizer para além do que se quis que ela dissesse²⁹) e aquelas que tentam acomodar os sons do mundo, exteriores à linguagem, a combinações permitidas pelo instrumental da língua. Pode-se pensar ainda nos momentos em que experimentos onomatopaicos e poéticos se imiscuem numa mesma frase, a exemplo do "Stephen closed his eyes to hear his boots crush crackling wrack and shells" ([*U* 3.10-11]; John Swan Gordon escreve a respeito da passagem: "the onomatopoeia [...] kicks in at the moment Stephen closes his eyes and starts to listen" [GORDON, 2009: 31]).

Vislumbrar a onomatopeia em seus lampejos, mais do que apenas em suas aparições puras, é uma forma de perceber o alcance das experimentações joyceanas nesses domínios, preocupadas que estão em desvelar a incompreensão e o ruído constituintes da existência e comunicação humanas: onomatopeia como escrita que quer tornar a palavra som, problematizando o que se entende como propósito maior da palavra, significar, comunicar, e que ao mesmo tempo quer tornar o som palavra, demonstrando o quanto a linguagem perpassa toda a nossa relação com o mundo exterior. Vista desse modo, poderíamos recuar para o *Dubliners* a aparição da primeira onomatopeia que colocasse em xeque o próprio conceito de onomatopeia: assim como, no episódio "Hades" do *Ulysses*, podemos inferir a partir do "Dominenamine"

29 Attridge, num ensaio em que investiga o episódio "Sirens", defendeu argumento semelhante mas focando-se apenas nos ruídos sintáticos: "The English language allows very little independence to the organs of the body: most verbs of conscious behavior require a grammatical subject implying an undivided, masterful, efficient self of which the organ is mere slave or satellite. [...] Joyce's transgressions of the selectional restrictions of English syntax can be regarded as stratagems that liberate the body from a dictatorial and englobing will and allow its organs their own energies and proclivities" (ATTRIDGE, 1988: 160 e 167).

de Leopold [U 6.595] que o padre tenha dito *In nomine Dominis*³⁰, igualmente poderíamos supor que o "Derevaun Seraun! Derevaun Seraun!" (D 32) de "Eveline", passagem que desafia os eruditos joyceanos desde a publicação do *Dubliners*³¹, seja fruto duma falha comunicativa na elocução ou na percepção da fala, com a diferença de que neste caso a perda do referencial seria insuperável. Essa hipótese a respeito do caráter irrecuperável da frase reforçaria aquilo que Hugh Kenner pensa ser uma das sutilezas do conto, fazer o leitor "aceitar como fato isso que, parecendo a base narrativa da estória, não é na verdade mais do que uma cuidadosa apresentação do que foi aceito como fato pela ingênua Eveline" (KENNER, 2007: 81, tradução minha).

"Derevaun Seraun", registro escrito do som que se produziu na boca da mãe moribunda, mas também, ou antes de mais nada, do que foi possível a Eveline escutar, compreender: queremos imaginá-lo palavra, mas, nas condições em que se encontra, o que é isto senão barulho, o que é isto senão tentativa de chamar atenção para o ruído que esse amontoado de letras produz, para o murmúrio que não se fez inteligível a Eveline e, por conseguinte, tampouco ao leitor? Nesse sentido, Derek Attridge estaria equivocado ao afirmar que "Joyce tardou em desenvolver interesse nas possibilidades

30 "Apparently the priest has said, 'In nomine Dominis' (Latin: 'In the name of the Lord'), and Bloom has not heard it clearly" (GIFFORD, 1988: 117).

31 Cf., por exemplo, o comentário sobre a passagem oferecido em uma das mais respeitadas edições do livro: "*Derevaun Seraun!*: What this might mean is obscure, and is almost a party game among Joyceans. It probably either means nothing, or parrots what Joyce's own mother repeated on her death-bed. There have been several other suggestions. It might be garbled Irish: Patrick Henchy of the National Library, Dublin, heard it as meaning 'The end of pleasure is pain'; other ideas have been 'Farewell to the white oak-woods' and 'My own little one, grasp my hand'. It might also possibly be:

Deireadh amháin seráin: There is one end: maggots; *Deireadh fan saorán*: The end of the free person; *Deirbhfhine 's arán*: Bloodline and bread(line); *Do raibh únsa aráin*: There was an ounce of bread; *Deirbh an soirean*: The real laughing-stock; *Dearbhán sarán*: The right louse; *Deireadh amhráin siabhrán*: The end of song is derangement; *Deirbh an sorn*: Certain is the furnace; *Deireadh amháin siarain*: The only end is westwards.

It could be be bad French: *Devrons serons*, We ought to be what we will be. It could be English: There, a fancy run!; Dare advance, or run; The reforms are on; The reverends are wrong. One hesitates to suggest that if she really was saying the words constantly, she might have been saying 'Seraun Derevaun!' Like Eveline, you make your choice." (D 32)

da onomatopeia não-lexical" e que só haveria um único exemplar dela – o *Pok!* de "Iv day in the committee room" (D 116, 118 e 120) – em todo o *Dubliners* (ATTRIDGE, 2009: 475), pois já em "Eveline", o segundo texto publicado em vida por Joyce, dez anos antes da publicação do livro de contos aliás, temos exemplo duma de suas experiências mais desafiadoras.

Seria inclusive o caso de pensarmos possibilidades de tradução para esse registro, para esse amontoado bizarro de letras, aproximando-o de algo que também, à sua maneira, flertasse com a significação no idioma para o qual o texto for traduzido (as mais de vinte traduções de que tenho notícia mantêm intacta a expressão e nem aventam hipótese sobre o que poderia ser feito a respeito). Como pensar tradução para aquilo que não se compreende, que resiste a se deixar compreender? A manutenção *ipsis litteris* seria resposta à altura da provocação original? Entendendo tradução como a busca incessante por novos caminhos (bem na esteira do que pensa o poeta e tradutor Nelson Ascher, que vê a vantagem do original no fato de ele só poder ser um só, sempre igual, e a da tradução em ela poder ser todas as outras formas de se dizer diferentemente o mesmo), propus "terevaum resaum" na tradução que fiz do *Dubliners* em minha dissertação de mestrado, a troca de algumas das letras do registro original funcionando como forma de aproximá-lo do que, em português, pareceriam palavras nossas, palavras que no dado contexto poderiam reivindicar seu sentido ou problematizá-lo ainda mais.

Voltando agora ao *Ulysses*, seria também o caso de considerarmos a diferença entre a onomatopeia registrada pela voz narrativa e aquela só imaginada por um de seus personagens, uma vez que diversas dessas experimentações ocorrem dentro do que se convencionou denominar monólogo interior, tornando indecível a autoria da formulação. Considere-se, por exemplo, a hipótese de Hugh Kenner acerca da possibilidade de se imputar a poesia do registro onomatopaico a uma instância narrativa anômala do *Ulysses* que, desde David Hayman, vem sendo denominada *the Arranger* (KENNER, 1987: 67-68):

whereas in 'Calypso' Bloom surely does not spell the catspeech, Stephen in 'Proteus' just a few pages previously *may* spell (or imagine spelled) the wavespeech: 'seesoo, hrss, rsseeiss, oos'. As a words-on-paper man, he may well be fancying principles of

transcription. Or perhaps not: he may only be listening, and whatever hand writes the pages on which he exists may be supplying the transcription from over his shoulder.³²

O contexto onde o som surge, no entanto, permite associá-lo não só ao marulho, mas também ao urinar de Stephen³³, fazendo com que não saibamos sequer o tipo específico de ruído que essa onomatopeia buscaria recuperar, se o som do mar, o do jato de urina ou ambos, e nem mesmo quem responde por ela, se um narrador onisciente nos mostrando o som que ali se escutava (qual dos sons, aliás?), ou o aspirante a escritor Stephen Dedalus pensando essa undifala quadripalávrea (junção dos neologismos que, respectivamente, Houaiss e Galindo cunharam para responder ao *fourworded wavespeech* de Joyce) ou, mesmo, essa figura equívoca do *Arranjador*, que enreda as percepções poéticas de Stephen numa trama irônica de modo a jamais sabermos a que se referem. Indeterminação quanto ao referencial da onomatopeia, não termos como decidir se a poesia que acompanha / apresentam os pensamentos de Stephen se dirige ao jato de urina³⁴ ou a algo mais convencionalmente poético como o marulho das ondas: perceba-se desde aí o quanto essa instância narrativa brinca com as expectativas do leitor de encontrar a verdade do texto, sua chave de leitura, brincadeira que muitas vezes se faz às custas de ironizar seus próprios protagonistas.

Considerar mais de perto a forma como a passagem se constrói é revelador do quanto Joyce leva ao limite as potencialidades onomatopaicas do inglês, idioma esse tão propenso a brincar na fronteira entre o ruído e a palavra:

32 A menção a Leopold e ao felinês diz respeito a um diálogo que o personagem, ao começo do episódio 4, "Calypso", entretém com sua gatinha, diálogo que será objeto de escrutínio nosso ao final do capítulo.

33 Harry Blamires (1966: 18), p. ex., interpreta a passagem da seguinte forma: "He relieves himself and the water flows around him. In making water, which runs into the sea, Stephen is involved in the natural flow of life and fertility."

34 Poesia feita de sons e ações os mais obscenos, Stephen urinando nas rochas, Leopold refestelado no trono [U 4.494-540] ou masturbando-se na praia [U 13.688-753], o cru linguajar de Marion [U 18.1506-40], passagens que levaram o livro a ser proibido nos Estados Unidos e no Reino Unido por mais de uma década após sua publicação em 1922.

[U 3.456-60] Listen: a fourworded wavespeech: seesoo, hrss, rsseeiss, ooos. Vehement breath of waters amid seasnakes, rearing horses, rocks. In cups of rocks it slops: flop, slop, slap: bounded in barrels. And, spent, its speech ceases. It flows purling, widely flowing, floating foampool, flower unfurling.

O cuidado em pinçar vocábulos que oscilem entre chamar atenção ao som que produzem e ao seu significado propriamente dito (ou seja, aquilo passível de tradução literal) evidencia-se ao longo de todo o excerto, e aí a cadência, as assonâncias e aliterações, os jogos de palavra, a concisão, tudo no limiar entre poesia e prosa e dentro de um texto que não se sabe se inteiro monólogo interior de Stephen ou se, ao menos em parte, também voz desse *Arranjador* a que aludimos acima³⁵. Para o presente ensaio, no entanto, assumirá particular importância apenas a dificuldade em se definir o estatuto gramatical de "flop, slop, slap": palavras de origem onomatopaica as três, todas monossilábicas, prestam-se maravilhosamente a essa indefinição, ainda mais quando vemos "slop" assumindo papel explícito de verbo na frase anterior.

Dentre as traduções existentes no Brasil do *Ulysses*, delineiam-se duas respostas visivelmente distintas ao desafio lançado por Joyce nessa passagem. De um lado, a versão pioneira de Antônio Houaiss (1966), levada a cabo quando a profusão de informações disponíveis sobre Joyce era nem fração do que viria a ser, versão inextricável sim, mas cuja inextricabilidade serve, no mais das vezes, quase como um guia de leitura para quem acompanhe a obra nos dois idiomas, cada abstrusidade sua lançando poderosos holofotes tanto sobre os labirintos de que se faz o original, quanto sobre o intransponível que se desenharia entre os dois idiomas. Num momento em que, mundo afora mas especialmente aqui, o *Ulysses* era sobretudo caos e ruído (e pensar, além disso, o quanto não contribuiu para essa compreensão o fato de fragmentos consistentes do *Finnegans Wake* terem sido vertidos em português anos

35 Para efeitos de comparação estilística, confronte-se essa passagem com a do banho de Bloom ao final do episódio "Lotus-Eaters" (U 5.568-72): "He saw his trunk and limbs riprippled over and sustained, buoyed lightly upward, lemonyellow: his navel, bud of flesh: and saw the dark tangled curls of his bush floating, floating hair of the stream around the limp father of thousands, a languid flower floating." Os paralelos irônicos possíveis entre os dois momentos são muitos, ainda mais quando atentamos para os sentidos da palavra *bloom* ("flor", "floração") e para o fato de Mr Bloom frequentes vezes se colocar, ao longo da narrativa, como Henry Flower.

antes do que o próprio *Ulysses*, o Joyce forjador de palavras), Houaiss esmerou-se em recriar esse pendor esfíngico do texto inglês, propondo uma obra que, brinca-se à boca miúda, seria talvez até mais obscura que a própria original. Também, pudera, uma vez que o *Ulysses* de Joyce já acumula quase um século de incansáveis eruditos escarafunchando cada vírgula sua atrás de um sentido oculto qualquer, por mais mísero que seja, ao passo que o de Houaiss segue enredado na mesma treva que o viu surgir cinquenta e tantos anos atrás. De outro lado, a versão prosaica de Bernardina Pinheiro (2005), que *grosso modo* se propõe a traduzir feito um dicionário a destrinchar verbetes, e a espirituosa de Caetano Galindo (2012), que tenta unir invenção e rigor sem jamais abrir mão da inteligibilidade. As duas últimas, ao contrário da de Houaiss, são já produto desse quase um século de erudição, momento obstinado em ler o *Ulysses* mais como polissemia em vias de ser decifrada do que como o ruído desgovernado que já pareceu ser. Vejamos como se comporta cada uma dessas três versões na sobredita passagem:

[Hou, 1966: 56] Escuta: uma quadrívoca undifala: siissuu, hriss, rsiess, uuss. Sôpro veemente de águas em meio a marisserpentes, cavalos empinantes, rochas. Em taças de rochas ela chapinha: chop, chlop, chlap: brandida em barris. E, gasta, sua fala cessa. Ela flui em murmúrio, ancho fluindo, espumicharco flutuando, flor esflorando-se.

[Pin, 2005: 58] Ouça: a linguagem de quatropalavras da onda: siisu, hrss, rsseeiss, uuus. Sopro veemente das águas entre serpentemarinhas, cavalos corcoveantes, rochas. Nas cavidades das rochas ela salpica: sacode, salpica, bate: ricocheteando em tonéis. E, exausta, sua fala se extingue. Ela reflui, fluindo amplamente, poça-de-espuma flutuante, flor desabrochante.

[Gal, 2012: 157] Ouça: uma voz marulha quadripalávrea: sissu, hrss, rssiiss, uuus. Veemente alento das águas entre cobrasmarinhas, cavalos rampantes, rochas. Em taças de rochas derrama: derruba, derrama, derrega: saltava em barris. E, acabado, cessa sua fala. Flui rumeurando, ancho fluindo, espumempoça flutuante, flor desabrochando.

Percebe-se já de cara o que cada tradutor cobiçou com mais força e buscou afirmar em sua versão do *Ulysses*: Houaiss a neologia, a sintaxe e os jogos de palavra, vivo exemplo talvez da versão intralinear de que nos fala Benjamin em "A Tarefa do

Tradutor" (o que não raro impõe desafios extremos à compreensão); Pinheiro a inteligibilidade da superfície, focando-se sobretudo em fornecer uma paráfrase que permita essa primeira entrada e, posteriormente, mergulhos mais fundos na obra; Galindo a malícia da língua viva, falada, e a aglutinação dos vocábulos, sem nunca abrir mão da musicalidade que atravessa o excerto (que é também notória em Houaiss). Das três versões, no entanto, nenhuma se propôs a reconstruir esse meio termo entre palavra e som tão característico da experimentação onomatopaica joyceana, Houaiss vertendo o "flop, slop, slap" como simples ruídos que ecoam consoantes de "chapinhar", o verbo usado logo antes, e Pinheiro e Galindo propondo, ao invés de um ruído, palavras com nenhuma inclinação para onomatopeia, mais determinados quicá em reproduzir a aliteração poética do que essa impressão de barulho, ambiguidade não se fazendo notar em nenhuma das três respostas ao texto de Joyce. Não sabendo discutir tradução sem eu mesma, por minha vez, imaginar maneira de verter o texto, recortei momentos que me pareceram excepcionais de cada precursor e reuni-os junto à minha tentativa de explicitar esse tratamento ambíguo que o *Ulysses* imprime às suas experimentações sonoras e onomatopeias:

Ouça: uma undifala quadripalávrea: ssiissouu, hrss, rsseeiss, ouus. Sopro veemente de águas entre cobras marinhas, cavalos sobre duas patas, rochas. Em taças de rocha ela trisca: trisca, chapisco, tasca: pulada em barris. E, gasta, sua fala cessa. Flui ciciando, ampla a fluir, espuma em poça flutuando, botão em flor.

3.2. Tudo fala da sua própria forma

Como ficará cada vez mais evidente, a indeterminação de sentidos própria dessas onomatopeias, ou seja, a dificuldade de se tecer qualquer tipo de afirmação categórica sobre os sentidos que produzem, deriva em larga medida do não podermos garantir quem responde por elas. É assim que, por exemplo ao começo do episódio "Hades", a narração subitamente interrompe-se com um fraseado inusual (*U* 6.229-231):

Oot: a dullgarbed old man from the curbstone tendered his wares, his mouth opening: oot.
–Four bootlaces for a penny.

Se no primeiro *oot* ainda não seria claro estarmos diante duma onomatopeia, a partir do segundo, agora em relação direta com a abertura da boca dum ambulante, a ideia se fortalece. Mas seus sentidos seguem em transformação. O vocábulo incógnito (a menos que alguém esteja tentado a ver em *oot* uma forma dialetal de *out* ou uma referência à antiga designação da nota musical dó [*ut*], possíveis segundo o *OED*) que, após a repetição, assume-se como onomatopeia passará, uma vez anunciado o pregão do ambulante, por fim a funcionar equivocadamente tanto como ruído para atrair clientes quanto como eco do produto à venda (*bootlaces* 'cadarços'). Diga-se de passagem que a própria forma como todas as doze traduções consultadas verteram, respectivamente, *oot* e *bootlace* é indicativo do caráter ambíguo dessa onomatopeia, um meio termo entre palavra e som³⁶:

[Mor, 1929: 88]	cets / lacets
[Sub, 1945: 99]	cor / cordones
[Ang, 1960: 130]	inghe / stringhe
[Hou, 1966: 105]	ões / cordões

³⁶ Estão elencadas aqui, em ordem cronológica e indicadas pelas três primeiras letras do sobrenome do tradutor principal, todas as versões em línguas neolatinas que minimamente compreendo. As datas utilizadas foram as da primeira edição, ainda que eu tenha compulsado outra; na bibliografia específico a edição utilizada.

[Val, 1976, I: 193]	coor / cordones
[Mal, 1981: 98]	dons / cordons de sabata
[Pal, 1989: 125]	ata / atacadores
[Tor, 1999: 106]	oota / cordones de botas
[Aub, 2004: 122]	laas / [quatre] laacets
[Pin, 2005: 109]	oota / cordões de bota
[Ter, 2012: 116]	acci / lacci
[Gal, 2012: 215]	oot [oota] / cadarços de bota

A simples discrepância em inglês entre realização fonológica [/u:t/] e ortografia [oot] é já grandemente responsável por uma impressão de ruído, fato que levou parte dos tradutores a duplicar vogais com o fito explícito de forçar o leitor a reconhecer ali um registro onomatopaico desde a primeira aparição.

Dois parágrafos abaixo e eis outra passagem que vem borrar os limites precisos da onomatopeia, desta vez explorando a materialidade da palavra sujeita ao canto (*U* 6.239-240): "*Mi trema un poco il. Beautiful on that tre her voice is: weeping tone*". Aqui vemos Leopold recordando-se dum momento em que sua esposa Molly canta *La ci darem la mano*, dueto em que o protagonista da ópera *Don Giovanni*, de Mozart e Lorenzo da Ponte, tenta seduzir Zerlina e convencê-la a abandonar o noivo Masetto. O curioso é que, se *oot* (eco de *bootlace* ou barulho para chamar atenção) não faz pleno sentido por si só, o *tre* – "três" em italiano – que Leopold recorta de *trema* e trata como puro som faz, ainda mais quando esse recorte ocorre logo após a carruagem em que ele se encontra passar pelo possível amante de sua esposa, Hugh 'Blazes' Boylan (*U* 6.190-197), atabalhoando os pensamentos do protagonista (*U* 6.200-208). Boylan é o empresário por trás da turnê que terá Marion como uma de suas estrelas e irá, dali a algumas horas, na residências do casal Bloom deixar o programa com a cantora, programa que inclui esse específico dueto, aliás.

Coincidência? Mas esse é um livro regido pela coincidência, e não é à toa que, uma vez avistando Hugh Boylan, Mr Power pergunta a Leopold sobre o andar da turnê (*U* 6.212), acrescentando mais à frente, visto que Leopold se furtou-la a dizê-lo (*U* 6.221-223), o nome de Marion ao rol dos bons artistas presentes no evento (*U* 6.224). O sorriso que acompanha essa fala de Mr Power leva Leopold a conjecturar suas

razões (U 6.243-4). Digna de nota é também a forma coincidentemente idêntica com que M'Coy e Nosey Flynn perguntam a Leopold sobre o responsável pela turnê de Marion, "who's getting it up?" (U 5.153 e U 8.773, respectivamente): se enxergarmos o duplo sentido de *quem que tá pondo de pé* como ato falho ou gracejo de M'Coy e Nosey Flynn, então seria de conhecimento público a infidelidade de Marion, mas o duplo sentido pode existir apenas para o protagonista, que reagiu à primeira pergunta lembrando-se imediatamente do "Mrs Marion Bloom" que Hugh Boylan pôs como destinatário da carta³⁷ (U 4.244), mas junto pensando que Marion ou, quem sabe, a traição, não se sabe ao certo a que se refere o pensamento de Leopold, não está de pé ainda ("Not up yet" [U 5.154]), e à segunda pergunta com o desassossego de quem acredita saber o que acontecerá logo mais, mas que pelo menos sabe que ainda não ocorreu ("Two [o'clock]. Not yet." [U 8.791]).

A lacunaridade prodigalizada pela narração é responsável mesmo pela dificuldade em saber a forma como Leopold interpreta a pergunta. A própria ideia de coincidência passará várias vezes pelo pensamento do protagonista, por exemplo quando, na mesma cena em "Hades", ele avista Hugh Boylan logo após lembrar-se de algo que, não sendo explicitado pela narrativa, intui-se ser o fatídico encontro ("Just that moment I was thinking" [U 6.197]), ou mesmo ao se dar conta de que seu relógio parou justo à hora em que era para Hugh Boylan e Marion estarem juntos ("Funny my watch stopped at half past four. [...]. Was that just when he, she?" [U 13.846-8]), ou então quando, já em "Ithaca" e pensando a respeito do azarão *Throwaway*, ele faz um inventário de todas as estranhas coincidências que, ao longo do dia, ter-lhe-iam sugerido o resultado da corrida de cavalos (U 17.322-341), coincidências que fariam, inclusive, com que outros personagens do livro de fato acreditassem que ele ganhou o tal prêmio (U 12.1548-58).

Só que nem sempre a coincidência se apresenta para os personagens em si, e é nesse ponto que a teorização de Attridge se revela insuficiente para dar conta do fenômeno onomatopaico joyceano. Muitas vezes a bizarria do registro sonoro vai

37 Gifford (1988: 76) expõe os subentendidos machistas por trás desse singelo detalhe: "Mrs Marion Bloom – In 1904 an ill-mannered mode of address to a married woman who is living with her husband. She should be addressed as 'Mrs Leopold Bloom'."

estabelecer um diálogo estranho com a própria narrativa, estranheza essa de que os personagens estarão completamente inscientes. É talvez o caso, por exemplo, do final de "Calypso", quando o narrador reveste o badalar dos sinos da George's Church numa roupagem tão expressiva quanto inusitada: "Heigho! Heigho! / Heigho! Heigho! / Heigho! Heigho!" [U 4.546-548]. Digo "talvez" porque em "Ithaca", ao momento em que Leopold e Stephen voltam a escutar o dobre dos sinos, sugere-se que a inusitada sonoridade é devida à percepção de Leopold e não a algum propósito anômalo da narrativa (U 17.1228-1234):

What echoes of that sound were by both and each heard?

By Stephen:

*Liliata rutilantium. Turma circumdet.
lubilantium te virginum. Chorus excipiat.*

By Bloom:

*Heigho, heigho,
Heigho, heigho.*

Attridge, nesse momento, mostra-se preso a um conceito conservador de palavra, pois enquadra *heigho* no âmbito das onomatopeias não lexicais: "I've included *Heigho* among the examples of nonlexical onomatopoeia as it is not given by the *OED* as a word; however, the *OED* does recognize *Heigh-ho*, so it is a marginal case" (2009: 479). O que ele não se dá conta ao promover o engessamento da categoria de palavra, vedando-se a possibilidade de ver nessa onomatopeia *heigh-ho*, é que em diversos casos parece existir, por parte da narrativa, um propósito explícito de transformar os registros sonoros numa maneira de ironizar tanto o protagonista quanto a própria narrativa: não basta bater os olhos na definição do *OED* ("*heigh-ho*. *int.* An exclamation usually expressing yawning, sighing, languor, weariness, disappointment"), para que se desenhe uma intenção equívoca por trás desse registro do repique dos sinos? Seja como nota escarninha sobre a andadura prosaica dos primeiros episódios (episódios em que o dispositivo técnico mais impressionante seria o monólogo interior, e não as maquinações dessa instância narrativa inclassificável que prepondera a partir da metade do romance [KENNER, 1987: 61-71]), seja como projeção do ânimo ainda espreguiçante de Leopold, a ponto de libertar-se da cativante

Calipso e de enveredar por sua odisseia dublinesca, não convém renegar os sentidos que essa suposta transcrição sonora é capaz de gerar. Attridge subestima os usos a que se prestam as onomatopeias do *Ulysses*, preferindo ver nelas apenas o dedo meticuloso do Joyce sonoplasta. Vejamos como se comportam seus tradutores:

[Mor, 1929: 66]	<i>Aiho! Aiho! ...</i>
[Sub, 1945:73]	<i>¡Aijó! ¡Aijó! ...</i>
[Ang, 1960: 98]	<i>Ehi-o! Ehi-o! ...</i>
[Hou, 1966: 79]	<i>Bimbã! Bimbã! ...</i>
[Val, 1976, I: 162]	<i>Ay-oh, ay-oh. ...</i>
[Mal, 1981: 74]	<i>Ai-ou! Ai-ou! ...</i>
[Pal, 1989: 99]	<i>Ai-ó! Ai-ó! ...</i>
[Tor, 1999: 78]	<i>¡Dingdón! ¡Dingdón! ...</i>
[Aub, 2004: 92]	<i>Hé-las ! Hé-las ! ...</i>
[Pin, 2005: 80]	<i>Haiho! Haiho! ...</i>
[Ter, 2012: 95]	<i>Ehi-oh! Ehi-oh! ...</i>
[Gal, 2012: 184]	<i>Belém! Belém! ...</i>

A estratégia para dar conta da elocução invulgar desses sinos é bastante similar na maioria das versões: nove das doze se propuseram tão-somente a transcrever *heigho* segundo o padrão ortográfico de seus idiomas e apenas duas buscaram onomatopeias mais características dum badalar para substituir a de Joyce (casos de Galindo e Tortosa). Houaiss e Aubert buscaram solução mais condizente com o verniz irônico do original: Aubert valeu-se duma forma hifenizada de *hélas*, interjeição francesa de circulação internacional ("exprime la plainte, le regret, la douleur, etc.", segundo o *Le Petit Larousse*) que nos permitiria ler no dobre dos sinos o condoer-se pelo funeral iminente, ao passo que Houaiss lançou mão duma sonoridade bastante mais curiosa, pois, se é fato que *bimbã* pertence aos domínios sonoros dos badalos (o que se verifica, dentre outras coisas, pelo próprio vocábulo *bimbalhar*), não é difícil entrever na palavra uma referência maliciosa a *bimbar* e *bimba*, o que talvez fique

ainda mais irônico por conta do sentido fálico de *badalo* em português³⁸. Ou seja, a onomatopeia utilizada por Houaiss faria com que os sinos remontassem aos recentes pensamentos de Leopold a respeito de Molly e Hugh Boylan [U 4.528-533], remissão que não seria disparatada se considerássemos as inúmeras coincidências irônicas que despontarão por todo o romance para lembrá-lo, e lembrar-nos, da conjunção carnal acontecida ou em vias de acontecer, como por exemplo aquele som do *cuckoo* ao término do episódio "Nausicaa" (U 13.1299-1306):

because it was a little canarybird that came out of its little house
to tell the time that Gerty MacDowell noticed the time she was
there because she was as quick as anything about a thing like that,
was Gerty MacDowell, and she noticed at once that that foreign
gentleman that was sitting on the rocks looking was

Cuckoo

Cuckoo

Cuckoo.

"Cuckoo" é de fato um registro banal quando se trata dos relógios-cuco, mas Gifford, reenviando-nos a uma citação de Malachi no episódio "Scylla and Charybdis" (U 9.1025), revela que a onomatopeia foi contaminada, dentro da própria economia do romance, de sentidos que lhe reclamam mais do que um mero valor sonoro:

9.1025 (212:36-37). [...] Mulligan quotes from the refrain of Spring's song (one of the paired songs that ends *Love's Labour's Lost*, V.ii.904-21). The refrain: "The cuckoo then, on every tree, / Mocks married men; for thus sings he, / Cuckoo; / Cuckoo, cuckoo: / O word of fear, / Unpleasing to a married ear!" "Cuckoo" equals, of course, "cuckold."³⁹

O que Gerty de fato percebeu não há como descobrir-se; no entanto, pode-se indagar o que a concatenação de frases deseja insinuar que foi percebido, insinuação

38 Cf., dentre inúmeros possíveis, esses versos de Gregório de Matos: "Do alto verá você / a puta sem intervalos / tangida de mais badalos, /que tem a torre da Sé".

39 As traduções consultadas, sem exceção, adaptaram o grito do cuco aos seus idiomas, mas, dentre todas, as edições em português levam alguma vantagem por conta de um dos significados de "cuco" que, segundo o dicionário Houaiss, segue válido enquanto lusitanismo: "que ou aquele que é traído pela mulher (diz-se esp. de marido); corno".

essa que ainda serviria de complemento à frase que Leopold, o cavalheiro estrangeiro a que Gerty se refere, começara a escrever na areia interrompendo à metade: "I. [...] AM. A." (U 13.1258 e 13.1264). Teria ela percebido que Leopold àquele momento era já um *cuckold* ('corno')? Teria ele desistido de inscrever na areia a dolorosa verdade de sua condição (*I am a cuckold*)? Seriam descabidas ambas as ideias, fruto exclusivo dum manejo textual equivocante, equivocado, equívoco? Tendo em vista esse montante incontornável de coincidências e as passagens em que a própria narrativa assume às claras um pendor anti-Leopold (por exemplo ao voluntariar informações comprometedoras sobre as infelicidades de Marion no casamento e as infidelidades de Leopold como forma de ironizar o moralismo do protagonista [U 14.915-925] ou ao perguntar-se, no momento em que Leopold, ao voltar para casa, pressentiu vestígios de outra forma humana, macha, em sua cama, "If he had smiled why would he have smiled?" [U 17.2126] – o que significa esse *if*, algo que talvez nem tenha ocorrido mas que a narração faz surgir como possibilidade?), as onomatopeias começam a delinear-se, mais do que um esforço de sonoplastia hiperrealista, como uma zona privilegiada de reflexão sobre o sentido e o não sentido no *Ulysses*.

3.3. Mnrngnau!

Mas se nem no cuco do relógio nem no bimbalar dos sinos Leopold parece disposto a interpretar os sons equívocos que o cercam, em três outras passagens a sua prontidão interpretativa será posta à prova pela ironia mordaz da narração: o momento de seu diálogo com a gata em "Calypso" ou quando, em "Aeolus", ele observa o esforço "quase humano" com que uma impressora e uma porta buscam chamar atenção ou, por fim, já em "Sirens", ao recordar-se dos sons que a urina de Marion produz no urinol. Começemos pelo primeiro, momento em que a narração se apropria da tendência antropomorfizante de Leopold (que no episódio "Circe" dará ensejo a toda uma técnica estilística) para fazer com que as onomatopeias de sua felina, ou melhor, o registro insólito das mesmas, flerte de maneira equívoca com o próprio falar do personagem. Leopold, envolto nos preparativos do desjejum duma inominada 'she' que logo viremos a descobrir ser Marion⁴⁰, depara-se com a gata e, então, segue-se um diálogo cheio de inusitados (*U* 4.15-20):

The cat walked stiffly round a leg of the table with tail on high.
—Mkgnao!
—O, there you are, Mr Bloom said, turning from the fire.
The cat mewed in answer and stalked again stiffly round a leg
of the table, mewing. Just how she stalks over my writingtable.
Prr. Scratch my head. Prr.

Após a reação de Leopold, percebemos que "mkgnao" nada mais é do que um registro da elocução da gatinha, sua maneira específica de miar, e embora ao longo do romance vejamos Leopold disposto a reconhecer linguagem em todo tipo de coisa ("Everything speaks in its own way" [*U* 7.177], passagem que será abordada mais adiante), não creio que devamos imputar a ele o apuro desse registro, dado que

40 E não será de somenos importância a ambiguidade instaurada pelo monólogo interior de Leopold entre as duas 'she', Marion e a gata, pois pode-se ver aí uma possível antecipação da vertiginosa ambiguidade do episódio final, dessa vez instaurada por Marion entre dois 'he', Leopold e Hugh Boylan. De qualquer forma, convém notar que a ambiguidade existe só para o leitor e também que existe apenas por conta da maneira com que a voz narrativa resolveu costurar a cena.

quatrocentas linhas adiante ele se dirigirá à mesma gatinha com um desprezioso "miaow" (*U* 4.462). Mas note-se que a ambos é concedido o travessão, num esforço claro de produzir por parte da instância narrativa uma impressão de diálogo, o que se reforça pelo "the cat mewed in answer". E é nesse íterim que começam os devaneios de Leopold e que o flagramos inclusive empenhado na tradução dum fragmento de felinês: "Prr. Scratch my head. Prr." Para um estudo interessado na inteligibilidade e traduzibilidade das onomatopeias do *Ulysses*, nos sentidos que elas são capazes de produzir, não deveriam passar batidos os momentos em que o próprio romance põe essa possibilidade em jogo, pois são esses os responsáveis por insuflar um intento inequívoco de comunicação na expressividade invulgar dessas sonoridades.

Mas avancemos [*U* 4.21-29]:

Mr Bloom watched curiously, kindly the lithe black form. Clean to see: the gloss of her sleek hide, the white button under the butt of her tail, the green flashing eyes. He bent down to her, his hands on his knees.

—Milk for the pussens, he said.

—Mrkgnao! the cat cried.

They call them stupid. They understand what we say better than we understand them. She understands all she wants to. Vindictive too. Cruel. Her nature. Curious mice never squeal. Seem to like it. Wonder what I look like to her. Height of a tower? No, she can jump me.

A importância desses devaneios de Leopold não deveria ser subestimada. Enquanto o vemos convicto da possibilidade de comunicação entre felinos e humanos (o que, segundo Gifford, estabelecerá um curioso intertexto com Montaigne⁴¹) e da maior capacidade interpretativa daqueles em relação a estes, percebemos o acréscimo duma nova letra à já estranha elocução da gata, em paralelo a "the cat cried", descrição que a acompanha. Mas o que significa um *cried* associado a esse miau ainda

41 "When I play with my cat, who knows whether I do make her more sport than she makes me? [...] 'Tis yet to determine where the fault lies that we understand not one another; for we understand them no more than they do us; by the same reason they may think us to be beasts as we think them" (MONTAIGNE, 1952: 215). Gifford (1988: 70) traz apenas a primeira frase da citação; creio, entretanto, que o restante dela aproxima-se ainda mais do pensamento de Leopold.

mais expressivo senão que um desejo antropomorfizante começa a perturbar o estatuto das falas felinas? Leopold, à feição do poder comunicativo que concederá mais adiante a uma porta e a uma impressora, bem poderia ser o responsável pela elevação desse estatuto, mas para além da intenção equívoca por trás do registro convém notar algo ainda mais estranho: enquanto vemos o protagonista convicto da comunicação entre felinos e humanos, surge um "mrkgnao" em resposta à oferta de Leopold e essa onomatopeia, na disposição da página, aparece justo embaixo da palavra *milk*, alimento que, uma vez despejado num pires, transformará de vez os miados da gata ("—Gurrhr! she cried, running to lap" [U 4.38]).

Quanto a 'gnao', podemos vê-lo como um registro onomatopaico para miados em italiano (lembrando-se que 'gn', em italiano como em francês, tem o som do nosso dígrafo 'nh', como em *Bologna* ou *champignon* por exemplo, e nesse caso o som da coda não apresentaria grande estranheza — *nháo!*), mas seria igualmente plausível vermos aí um 'g' que, à semelhança de 'gnaw', não produzisse som algum, mas contribuindo para a sensação visual de ruído e ainda levando o registro, como consequência, a avizinhar-se da palavra 'now'⁴². 'G' mudo, 'nh' ou letra que não representa nenhum som, não há sequer como saber o ruído que essa onomatopeia produz, efeito obtido em larga medida por conta da própria indefinição existente, no inglês, entre registro escrito e realização fonológica. De qualquer forma, Leopold por mais que creia no poder comunicativo dos felinos parece incapaz de perceber a fome crescente da bichana como motivação dos miados (U 4.30-38):

—Afraid of the chickens she is, he said mockingly. Afraid of the chookchooks. I never saw such a stupid pussens as the pussens.

—Mrkgnao! the cat said loudly.

She blinked up out of her avid shameclosing eyes, mewling plaintively and long, showing him her milkwhite teeth. He watched the dark eyeslits narrowing with greed till her eyes were green stones. Then he went to the dresser, took the jug Hanlon's

42 Algo já sugerido por Randall Stevenson (1992: 51), ainda que ele não tenha atentado para os sentidos ambíguos dessa significação: "Joyce's fascination for sound, for phonetic music, creates in *Ulysses* a novel in which 'everything speaks in its own way' (p.100), and it is typical that the cat moves beyond the conventional 'miaow' to 'mkgnao', 'mrkgnao' and even, just after the passage quoted, 'mrkgnao' – probably in a feline attempt to demand 'milk now'."

milkman had just filled for him, poured warmbubbled milk on a saucer and set it slowly on the floor.

—Gurrhr! she cried, running to lap.

E o narrador aprofunda ainda mais o indecível entre som e sentido nas elocuições felinas ao registrar "the cat said loudly", acrescentando um novo 'r' ao já acrescido miado. O mal entendido é trabalhado de maneira exemplar pela narração: de um lado vemos a avidez da gata por leite, buscando formas cada vez mais explícitas de comunicar a urgência de sua fome⁴³; de outro vemos Leopold incapaz de compreender essa urgência, perdido em devaneios sobre a natureza e inteligência felinas. Pitadas de ironia despontam aqui e ali para tornar ainda mais equívoco o mal entendido, por exemplo ao momento em que a gata lhe mostra "her milkwhite teeth" enquanto ele presta atenção nos olhos da bichana (como se ela, percebendo que sua elocução não está sendo compreendida, apelasse para formas outras, agora visuais, de comunicar seu desejo – e aqui veríamos tanto a inversão pensada por Montaigne, nós os irracionais e não eles, quanto o pendor escarninho dessa instância narrativa em relação a Leopold) ou então quando Leopold diz "I never saw such a stupid pussens as the pussens". Interessante pensar, inclusive, o quanto a costura das frases não favorece a que imediatamente imaginemos a fome da gata e, em decorrência disso, passemos a julgar besta não a gata mas Leopold.

"Milk now" / "milk gnao", a que se prestam essas possibilidades? Faria sentido imaginar, como tradução, o protagonista dizendo "mingau pra bichana" e ouvindo em resposta "mrngnau"? Nenhuma das traduções elencadas se interessou em reconstruir esses ruídos, esse jogo com as possibilidades de leitura, estratégias variando do famigerado *ipsis litteris* à aclimação a miados mais típicos de cada idioma. E uma consideração final: dada a moria desse narrador no que concerne a Leopold, não será

43 O que me faz pensar na interpretação de Hugh Kenner (1997), que vê nessas onomatopeias um desejo de representação realista: "To hear the sounds, we're meant to be watching the page -- where we also note that real cats don't say the conventional 'Meow'; that their degrees of urgency may be distinguished with the help of single letters; that this real cat is a hungry cat." Quem convive com gatos sabe o quanto essa interpretação faz sentido e, nisso, o quanto Joyce leva além as nossas compreensões do que seria realismo em literatura, algo já apontado por Ezra Pound antes mesmo da publicação do *Ulysses*.

possível retroativamente enxergarmos mesmo naquela curiosa tradução do ronrom um novo deslize do protagonista? Seria possível vermos em "prrr" não mais o "scratch my head" (*U* 4.19-20) imaginado como tradução por Leopold, mas quem sabe um lampejo do "pour" que será usado pelo narrador para descrever a ação de despejar leite no pires ("poured warmbubbled milk on a saucer" [*U* 4.36-37])? Eis novos espaços onde se pensar o alcance do Joyce demiurgo.

3.4. hissss slt

Feita já na primeira aparição de Leopold toda uma introdução aos sentidos equívocos que as onomatopeias podem assumir no *Ulysses*, vamos vendo esse pendor irônico do Arranjador ganhar contornos cada vez mais claros à medida que o romance avança. É o caso, por exemplo, do momento em que Leopold se entretém com os ruídos que a porta e a impressora fazem (U 7.174-177):

Slt. The nethermost deck of the first machine jogged forward its flyboard with slt the first batch of quirefolded papers. Slt. Almost human the way it slt to call attention. Doing its level best to speak. That door too slt creaking, asking to be shut. Everything speaks in its own way. Slt.

Primeira coisa que se deveria notar na passagem é o diálogo estranho existente entre onomatopeia e texto. A princípio parte visível da narração descritiva, o *slt* vai aos poucos invadindo porções de texto que reconhecemos como de Leopold, provocando a dúvida a respeito de quem responderia por tal registro e pelo inusitado de suas irrupções. A impressão geral é de superposição de vozes, com uma narração descritiva e, em seguida, um fragmento de monólogo interior sendo entrecortados pelo ruído constante da impressora, mais ou menos como um repórter que, transmitindo ao vivo, não conseguisse abafar o som ambiente que encobre as suas palavras. Essa impressão ganha força quando nos damos conta de que, supostamente segundo Leopold, um mesmo som caracterizaria tanto o imprimir das folhas ("almost human the way it slt to call attention") quanto o ranger da porta ("that door too slt creaking, asking to be shut")⁴⁴. Mas como acreditar que esse uso verbal de *slt* deve-se a Leopold se uma centena de linhas atrás o ruído da porta foi descrito de maneira tão diferente (inclusive distinguindo-se o barulho que, da perspectiva do protagonista, ela

44 Essa é, por exemplo, a interpretação de Caetano Galindo, que cria o verbo *sltar* e imputa-o a Leopold em sua prolixa tradução do excerto (JOYCE, 2012b: 253): "Quase humano o jeito que ela fica sltando pra chamar atenção. Fazendo o melhor que pode pra falar. Aquela porta também estava sltando quando rangia, pedindo pra ser fechada". Acredito que, para motivar uma semelhante versão, o original precisaria quando menos trazer o 's' da flexão verbal de terceira pessoa em 'slt' (*the way it slts to call attention*).

faz quando se abre e quando fecha)? "The door of Rutledge's office whispered: ee: cree. They always build one door opposite another for the wind to. Way in. Way out" (U 7.50-51). Cento e poucas páginas depois, quando Leopold reflete sobre a música que coisas inumanas produzem, ele voltará a usar desse mesmo som para caracterizar o ranger da porta: "Sea, wind, leaves, waters, cows lowing, the cattlemarket, cocks, hens don't crow, snakes hissss. There's music everywhere. Rutledge's door: ee creaking. No, that's noise" (U 11.963-5).

Uma vez que se percebe o engano de inscrever a Leopold esse uso estranho de *sllt* no que se refere ao barulho da porta, podemos inclusive colocar em questão se o outro *sllt* que se entrama em seus pensamentos não seria igualmente espúrio, talvez até ocultando uma palavra pensada pelo personagem (*tries*, *cries*, quem sabe), e se esse registro anômalo, à feição do que ocorre em diversos outros casos dentro do romance, não se prestaria também a uma leitura que ironizasse o próprio Leopold, leitura que pusesse em sua boca e lhe jogasse nas fuças a palavra que ele não ousaria sequer pensar ao longo de suas perambulações. Como diria Attridge (2009: 474), "very few sequences of letters are without any lexical associations at all" e, nesse caso, só precisaríamos dum *u* para encontrar outro discurso equívoco do narrador, com o duplo éle servindo quiçá para indicar a tônica, discurso esse que se inscreveria justo sob a manchete "Ortographical" (U 7.164): *slut* 'vadia', palavra que aparecerá pelo menos dez vezes na obra, uma delas na boca da própria Marion (U 18.56). Nesse caso, a predisposição de Leopold para interpretar os sons do mundo, patente em vários momentos da narrativa, daria ensejo à manipulação irônica do tecido verbal, manipulação essa que buscaria insinuar ao leitor, através duma inscrição sonora que supostamente responde por um desejo de precisão hiperrealista, outra forma de rememorar o fato que Leopold não será capaz de esquecer em momento algum de suas andanças. Como pensar a categoria de não lexical quando até mesmo o que parecia puro som encontra-se potencialmente *sllt* por sentidos estranhos na economia verbal do *Ulysses*? Quando percebemos um personagem tão predisposto a interpretar o "jeito quase humano" da impressora "a *sllt* chamar atenção", "dando o seu melhor pra falar"?

Perceba-se, além do mais, que se *sllt* pode ocultar uma palavra de Leopold (digamos: *the way it tries / cries to call attention*, 'o jeito com que tenta / grita pra

chamar atenção'), as traduções teriam um problema insolúvel pela frente, pois teriam que lidar com um *to* de *to call* que demanda e ao mesmo tempo recusa transposição. Eis o que as doze traduções consideradas optaram por fazer em resposta à onomatopeia de Joyce:

[Mor, 1929: 116] Presque humaine dans sa manière sllt de se rappeler à votre souvenir.

[Sub, 1945: 130] Casi humana la forma en que hace sllt para llamar la atención.

[Ang, 1960: 169] Quasi umano il modo in cui fa sllt per richiamare l'attenzione.

[Hou, 1966: 138] Quase humana a maneira por que sllt chama a atenção.

[Val, 1976, I: 230] Casi humano el modo de llamar la atención.

[Mal, 1981: 128] Quasi humana la manera de fer ssrt per cridar l'atenció.

[Pal, 1989: 155] Quase humano o modo sllt como chama a atenção.

[Tor, 1999: 139] Casi humana la forma en que sllt para llamar la atención.

[Aub, 2004: 157] Presque humaine comme elle sllt pour attirer l'attention.

[Pin, 2005: 140] Quase humana a maneira com que ela sllt para chamar a atenção.

[Ter, 2012: 142] Quasi umano il modo in cui sllt per attirar l'attenzione.

[Gal, 2012: 253] Quase humano o jeito que ela fica slltando pra chamar atenção.

Algumas versões defendem com nitidez que *sllt* faz parte dos pensamentos do protagonista: Galindo seria o ápice dessa crença, com sua proposta de uma perífrase e um neologismo totalmente atribuíveis a Leopold (a expressão *ficar slltando*, que quase se permite ler 'saltando' / 'soltando', num jogo frasal que perturbaria os limites entre o lexical e o não lexical, mas que não lançaria um sentido irônico, equívoco, sobre a trama: na melhor das hipóteses, afirmaria um vínculo mais que direto entre o 'saltar' /

'soltar' das folhas e o *sllt* que fazem – o que afirmaria, entretanto, no caso da porta?), mas haveria ainda os puramente perifrásticos como Subirat ("la forma en que hace sllt"), Angelis ("il modo in cui fa sllt") e Mallafré ("la manera de fer ssrt") e a transformação de *sllt* no sujeito de *to call attention* efetuada por Houaiss ("a maneira por que *sllt* chama a atenção"). Nas demais versões, excetuando-se a de Valverde, que talvez por descuido tipográfico suprimiu o ruído, há algum grau de indecisão entre o responsável pelo *sllt*, se Leopold ou o narrador. Em Morel e Palma-Ferreira, tem-se a impressão de que a onomatopeia ora funciona como elemento adjetivador ("sa manière sllt de se rappeler à votre souvenir" e "o modo sllt como chama a atenção", respectivamente) ora como intromissão espúria do som ambiente, pois pode-se ignorar sem prejuízo semântico a excrescência sonora. Já Tortosa, Aubert, Pinheiro e Terrinoni pugnariam por uma frase em que *sllt*, parecendo um verbo onomatopaico indeclinável, pudesse também ser lido como uma superposição de vozes que apagaria a palavra original do protagonista, apagamento esse que, no entanto, não se prestaria a uma sugestão equívoca sobre a infidelidade de Marion.

Consideradas essas todas possibilidades, o que dizer duma versão que, contestando a intocabilidade da formulação original, ousasse valer-se doutras letras na construção da onomatopeia, algo como por exemplo *vdia*? Seria *vdia* o som duma impressora e, mais do que isso, uma resposta à altura da indeterminação joyceana?

Vdia. Quase humana a forma de ela *vdia* chamar atenção. Dando o seu melhor pra falar. Essa porta também *vdia* rangendo, pedindo que a fechem. Tudo fala da sua própria forma. *Vdia*.

Como se vê, o *ipsis litteris* não parece solução adequada para parte considerável das onomatopeias do *Ulysses*, uma vez que essa estratégia tradutória desconsideraria os usos a que o romance submete a suposta não lexicalidade desses registros sonoros, ainda mais quando tais registros acompanham um personagem atento à música que se ouve em todo canto e à forma como as coisas todas tentam falar. Outra passagem sintomática dessas ambiguidades surge quando, no episódio "Sirens", um trocadilho de Leopold em cima de "chamber music" (nome do primeiro

livro de Joyce, por sinal⁴⁵) desencadeia uma série de recordações a respeito dos sons feitos por Marion ao urinar (U 11.979-85):

Chamber music. Could make a kind of pun on that. It is a kind of music I often thought when she. Acoustics that is. Tinkling. Empty vessels make most noise. Because the acoustics, the resonance changes according as the weight of the water is equal to the law of falling water. Like those rhapsodies of Liszt's, Hungarian, gipsyeyed. Pearls. Drops. Rain. Diddleiddle addleaddle ooddleoddle. Hissss. Now. Maybe now. Before.

Apesar do prodigioso "diddleiddle addleaddle ooddleoddle" ofuscar todo o restante da passagem⁴⁶, é a onomatopeia que se lhe segue que nos interessará mais de perto, ou seja, aquele discreto "hissss", silvo que vinte linhas atrás havia sido colocado na boca de uma serpente mas que, nessa nova aparição, torna-se o som que o jato de urina de Marion produz. Como ignorar a polissemia que ronda esse *hissss* quando, logo em seguida, os pensamentos de Leopold vão lembrá-lo de que Hugh Boylan já deve ter se encontrado com sua esposa ("Now. Maybe now. Before.")? Em meio às indeterminações propiciadas por esse "silvo" / "jato de urina" / "dele" (*his*) e essa vagina-cobra, o que vemos é o personagem novamente enredado numa teia altamente equívoca de sentidos, deboche talvez desse *Arranjador*, a quem não desceu o trocadilho feito por Leopold em cima do livro de poemas de Joyce.

45 O trocadilho brinca com a possibilidade da expressão significar tanto "música de câmara" quanto "música de penico" ("récita privada", na genial resposta de Galindo), o que acabaria por estabelecer um paralelo com o momento em que Stephen, imaginando a *undifala quadripalávrea*, não nos permite certeza quanto a ela remontar ao som da urina, ao do mar ou a ambos.

46 Entendido por Attridge (1988: 146) da seguinte forma: "the changing configuration of the oral cavity in producing a sequence of vowels mimics the alteration in the sound-producing properties of a gradually filling chamber pot".

À guisa de conclusão

Mais do que apenas hipóteses sofisticadas sobre como conceber o registro escrito dos sons ao nosso redor, as onomatopeias do *Ulysses* mostram-se, para um olhar atento, espaços privilegiados de experimentação verbal, questionando frequentes vezes a distinção tida como natural entre ruído e palavra, entre acaso e propósito. O que se buscou ao longo dessas páginas foi reconstruir a narrativa por trás dessas experimentações e, mais do que isso, o papel que essa instância narrativa conhecida como *O Arranjador* assume seja na urdidura dessas insuspeitas onomatopeias, seja no enredá-las de maneira equívoca na narrativa. Cacos de sentido vão se articulando, ressoando, cacos que antecipam o ainda mais esfíngico *Finnegans Wake* mas que, como se viu, participavam da obra de Joyce já desde a publicação do *Dubliners* (embora lá essas se dessem mais nos silêncios do que nos ruídos), e o que se vai vendo então é o surgimento de zonas de sentido indeterminável pululando por toda a sua obra, perturbando com seus "e se"s e talvez qualquer apreensão segura do que ela supostamente nos diz, nos quer dizer.

E, não me sendo possível pensar essa proliferação de sentidos e não-sentidos sem imediatamente imaginar maneira de recriá-la em português, pus-me junto a essas considerações a examinar as respostas que as traduções do *Ulysses* em línguas que me são minimamente familiares lhe concederam, explicitando a radicalidade das versões surgidas aqui no Brasil, em especial as de Galindo e Houaiss, mas também apontando para o fato de que a traduzibilidade das obras, e dessa em especial, se dá à *la Benjamin* não pelo admitir uma solução cabal, derradeira, mas sim por perpetuamente demandar a reinvenção da língua que anseia traduzi-las.

A inteligibilidade sendo pensada ao lado da traduzibilidade, ambas expandindo os limites do possível e do imaginável em termos de narrativa e língua, com seus silêncios e ruídos, suas palavras e aglomerados de letras, suas vontades de sugerir e suas más vontades em assegurar: *Ulysses* de Joyce, mas também de Houaiss, de Galindo, de Borges e, por que não?, inclusive de Benjamin, que nem se sabe se o leu.

Bibliografia utilizada

- ALBERT, Leonard. "Gnomology: Joyce's 'The Sisters.'" *James Joyce Quarterly*, vol.27, no.2 (Winter, 1990), pp.353-364.
- ATTRIDGE, Derek. "Joyce's Noises". *Oral Tradition*. 24/2 (2009): pp. 471-484.
- _____. *Peculiar Language: Literature as difference from the Renaissance to James Joyce*. New York: Cornell University Press, 1988.
- BENJAMIN, Walter. "A tarefa do tradutor". *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2011, pp. 101-119.
- BLAMIRE, Harry. *Bloomsday book: A guide through Ulysses*. London & New York: Routledge, 1996, 3a. ed. (1a. ed. 1966).
- BORGES, Jorge Luis. "Conferencia sobre James Joyce". *Radio Universidad Nacional de La Plata*, 1960, disponível em: https://youtu.be/i_ZTt_JQXRU
- _____. "El 'Ulises' de Joyce". *Proa*, vol.6, janeiro de 1925, pp.3-6.
- _____. "Fragmento sobre Joyce". *Sur*, vol.77, fevereiro de 1941, pp.60-2. Disponível em: *Miscelanea*. DEBOLSILLO, 2011, Kindle edition (localização: 7140-7185).
- _____. "Nota sobre el 'Ulises' en español". *Los anales de Buenos Aires*, 1.1, janeiro de 1946, p.49.
- _____. *Obras Completas I (1923-1949)*. Buenos Aires: Emecé, 2008.
- _____. *Obras Completas II (1952-1972)*. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- _____. *Obras Completas III (1975-1985)*. Buenos Aires: Emecé, 2004.
- CONNOLLY, Thomas E. "'The Sisters': A pennyworth of snuff." *College English*, vol.27, no.3 (Dec., 1965), pp.189-195.
- DILWORTH, Thomas. "Not 'too much noise': Joyce's 'The Sisters' in Irish Catholic perspective." *Twentieth Century Literature*, vol.39, no.1 (Spring, 1993), pp.99-112.

ELIOT, T. S. *Selected prose*. Edited with an introduction by Frank Kermode. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.

ELÍSIO, Filinto. *Obras de Filinto Elysio*. Lisboa: Typographia Rolandiana, 1837, tomo VI. Disponível em (acessado dia 27/07/2017): <https://books.google.com.br/books?id=LVIPAQAAMAAJ>

ELLMANN, Richard. *James Joyce. Revised edition*. New York: Oxford University Press, 1982.

ESTENOZ, Alfredo Alonso. *Los límites del texto: autoría y autoridad en Borges*. Madrid: Editorial Verbum, 2013.

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 Língua*, Lisboa, n.6, abril 2005. Disponível em (acessado dia 02/08/2017): <http://cvc.instituto-camoes.pt/olingua/06/lingua02.html>

FISCHER, Andreas. "Context-free and context-sensitive: Sherwood Anderson's *Winesburg, Ohio* and James Joyce's *Dubliners*". In: Forsyth, Neil (ed.). *Reading contexts*. Tübingen: Narr, 1988, pp.13-32.

FRIEDRICH, Gerhard. "The gnomonic clue to James Joyce's 'Dubliners'." *Modern Language Notes*, vol.72, no.6 (Jun., 1957), pp.421-424.

GARGATAGLI, Ana. "El primer *Ulises* español: cinco reflexiones". *1611 Revista de historia de la traducción*, n.7, 2013. Disponível em (acessado dia 02/08/2017): <http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/gargatagli3.htm#>

GIFFORD, Don. *Joyce Annotated: Notes for 'Dubliners' and 'A Portrait of the artist as a young man'*. 2ªed., revised and enlarged. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982, pp.289-293. (TIH)

GIFFORD, Don; SEIDMAN, Robert J. *'Ulysses' Annotated: Notes for James Joyce's 'Ulysses'*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1988.

GILBERT, Stuart. *James Joyce's Ulysses: A study*. Bristol: Penguin Books, 1969 (1^oed. 1930).

GORDON, John Swan. "'Mkgnao! Mrkgnao! Mrkrgnao!' (The pussens perplex)". In: *Bloomsday 100: Essays on 'Ulysses'*. Ed. Morris Beja and Anne Fogarty. University Press of Florida, 2009, pp. 31-40.

HART, Clive & HAYMAN, David (eds.). *James Joyce's Ulysses: Critical Essays*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1974.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Ars Poetica & Edusp, 1992.

JOYCE, James. *Dublinenses*. Tradução de Hamilton Vieira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

_____. *Dubliners*. An illustrated edition with annotations by John Wyse Jackson & Bernard McGinley. New York: St Martin's Press, 1993. (*D*)

_____. *Dubliners*. With an introduction and notes by Terence Brown. London: Penguin Books, 1992.

_____. *Finnegans Wake*. London: Faber and Faber, 1975 (1^aed. 1939).

_____. *Letters*. Edited by Stuart Gilbert (vol.1) and Richard Ellmann (vol.2-3). New York: The Viking Press, 1966.

_____. *Retrato de um artista quando jovem, um*. Tradução de José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Livraria do Globo, 1945.

_____. *Ulysses. The corrected text*. Ed. Hans Walter Gabler *et al.* Penguin Books / The Bodley Head, 1986 (*U*).

_____. *Ulysses*. Trad. Georg Goyert. Basel: Rhein Verlag, 1927, 3vol.

_____. *Ulysse*. Traduction intégrale par Auguste MOREL, assisté de Stuart GILBERT, entièrement revue par Valery LARBAUD et l'auteur. Paris: Gallimard, 1948 (1^aed. 1929).

- _____. *Ulises*. Trad. J. Salas SUBIRAT. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1945.
- _____. *Ulisse*. Trad. Giulio de ANGELIS. Milano: Arnoldo Mondadori, 1962, 5ªed (1ªed. 1960).
- _____. *Ulisses*. Trad. Antônio HOUAISS. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- _____. *Ulysses*. Trad. Hans Wollschaläger. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975.
- _____. *Ulises*. Trad. José M.ª VALVERDE. Barcelona: Bruguera / Lumen, 1979, 2vols., 2ªed. (1ªed. 1976).
- _____. *Ulisses*. Trad. Joaquim MALLAFRÈ. Barcelona: Edhasa, 1990 (1ªed. 1981).
- _____. *Ulise*. Trad. Mircea IVĂNESCU. Univers, 2012 (1ªed. 1984).
- _____. *Ulisses*. Trad. e notas João PALMA-FERREIRA. Lisboa: Livros do Brasil, 1989.
- _____. *Ulises*. Trad. Francisco García TORTOSA & María Luisa Venegas LAGÜENS. Madrid: Cátedra, 2009, 7ªed. (1ªed. 1999).
- _____. *Ulysse. Nouvelle traduction sous la direction de Jacques AUBERT*. Éditions Gallimard, 2004.
- _____. *Ulisses*. Trad. Bernardina da Silveira PINHEIRO. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- _____. *Ulisse*. Trad. Enrico TERRINONI & Carlo BIGAZZI. Roma: Newton Compton Editori, 2012a.
- _____. *Ulysses*. Trad. Caetano Waldrigues GALINDO. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2012b.
- _____. *Ulisses*. Trad. Jorge Vaz de CARVALHO. Lisboa: Relógio D'Água, 2013.
- KENNER, Hugh. "A Change of mind". The New York Times, June 29, 1997. Disponível em: <http://www.nytimes.com/books/97/06/29/reviews/970629.29kennert.html>
- _____. *Dublin's Joyce*. New York: Columbia University Press, 1956.
- _____. *Joyce's voices*. Rochester / McLean / London: Dalkey Archive Press, 2007.

_____. "Molly's masterstroke". In: *James Joyce Quarterly Review*, vol. 10, nº1, Fall 1972, pp. 19-28.

_____. *Ulysses: Revised edition*. London: The John Hopkins University Press, 1987 (1ªed. 1980).

LOPES, Antônio de Castro. *Neologismos indispensáveis e barbarismos dispensáveis com um vocabulário neológico português*. Rio de Janeiro / Lisboa: Francisco Alves & C., 1909.

METZGER, Bruce M. "Theories of the translation process". In: *Biblioteca Sacra* 150: 598 (1993), pp.140-50. Disponível em (consultado dia 11/09/2017): https://biblicalstudies.org.uk/article_trans_metzger2.html

MONAT, Olympio. "'Ulysses: anatomia de uma tradução". *Cadernos Brasileiros*, ano VIII, Mar-Abr, 1966, nº2.

MONTAIGNE, Michel de. *Essays*. Chicago / London / Toronto : Encyclopaedia Britannica, 1952.

NABOKOV, Vladimir. "James Joyce: 'Ulysses'". In: *Lectures on literature*. Edited by Fredson Bowers, with an introduction by John Updike. San Diego / New York / London: Harvest Book, 1982, pp.285-370.

NISKANEN, Lauri. "Translating Ulysses from Saarikoski to Joyce. A conversation with Leevi Lehto". *Circularundbev*, 01/01/2010. Disponível em (consultado dia 07/03/2017): http://leevilehto.net/?page_id=380

OSTEEN, Mark. *The economy of 'Ulysses': Making both ends meet*. New York: Syracuse University Press, 1995.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *La letteratura brasiliana*. Firenze e Milano: Sansoni – Accademia, 1972.

POUND, Ezra. *Pound/Joyce: The letters of Ezra Pound to James Joyce*. New York: Forrest Read, 1967.

RAINEY, Lawrence. *Modernism: An anthology*. Blackwell Publishing, 2005.

- SEIDEL, Michael A. *Epic geography: James Joyce's 'Ulysses'*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1976.
- SENN, Fritz. *Joyce's dislocations: Essays on reading as translation*. Edited by John Paul Riquelme. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1984.
- STEVENSON, Randall. "James Joyce". In: *Modernist fiction: an introduction*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1992.
- VANDERHAM, Paul. *James Joyce and censorship: The trials of 'Ulysses'*. Macmillan Press Ltd., 1998.
- VIEIRA, Luiz Renato. *Consagrados e malditos: os intelectuais e a Editora Civilização Brasileira*. Brasília: Thesaurus, 1998.
- VIRGÍLIO, Públio. *Eneida brasileira*. Trad. de Manuel Odorico Mendes, ed. bilíngue. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.
- WALZL, Florence L. "Joyce's 'The Sisters': A development." *James Joyce Quarterly*. Vol.10, No.4 (Summer, 1973), pp. 375-421.
- WEST, Michael. "Old Cotter and the enigma of Joyce's 'The Sisters.'" *Modern Philology*, vol.67, no.4 (May, 1970), pp.370-372.

Dicionários compulsados

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). Disponível em (consultado dia 16/07/2017): <http://www.cnrtl.fr/definition>

Diccionario da lingua portugueza – Recompilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado, por Antonio de Moraes e Silva. Lisboa : Typographia Lacerdina, 1789. Disponível em (consultado dia 08/11/2017) : <http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/diccionario/edicao/2>

Dicionário HOUAISS da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Lo ZINGARELLI 2008: Vocabolario della lingua italiana. Le opere Zanichelli in Cd-Room. Bologna: Zanichelli editore, 2008.

Nouveau petit LAROUSSE en couleurs. Paris: Librairie Larousse, 1968.

OXFORD English Dictionary (OED). Second edition on CD-ROOM (v.4.0). Oxford University Press, 2009.

TRECCANI: Vocabolario on line. Disponível em (consultado dia 16/07/2017): <http://www.treccani.it/vocabolario>